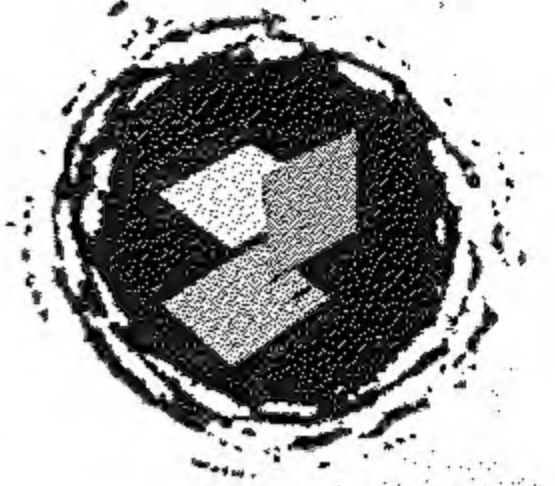


١٤

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



مسرح السود العرض المسرحي الشعائري في الشّتات الأفريقي

تحرير: بول كارت هاريسون
فيكتور ليو ووكر الثاني
جاس ادواردز

ترجمة: د. محمد سيد علي
د. محمد نوفيل

مراجعة: أ.د. علي جمال الدين عزت



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



مسرح السود المعرض المسرحى الشعائرى فى الشتات الافريقى

تحرير: بول كارت هاريسون
فيكتورليو ووكرا الثانى
جاس ادواردز
ترجمة: د. محمد سيد على
د. محمد نوفل
مراجعة: أ.د. على جمال الدين عزت

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزي :

**Black Theatre : Ritual
Performance in the
African Diaspora**

Edited By

Paul Carter Harrison

Victor Leo Walker II

And Gus Eduards

Temple University, Philadelphia,

U.S.A 2002

كلمة وزير الثقافة

كانت وما زالت حقيقة أن المسرح فى العالم يتغير، ويتطور، ويتجاوز إمكاناته المحدودة، سعيًا إلى آفاق تشرى القيمة الدلالية للتعبير، بتجديد أدواته وفضاءاته، تعد حقيقة راسخة، لكن كان وما زال هناك من يتصورون أن المسرح هو كما هو، وسيظل هو، وأصحاب هذا التصور ينكفثون على أنفسهم بأوهامهم، ويستغرقون فيها، ويتصدرون لمصادرة كل محاولة للتطور باعتراضات ترتبط بحدود معرفتهم لممارستهم التى تهددها حقيقة هذا التطور.

وكان علينا التأسيس لمنهج تُطرح من خلاله تلك الحقيقة عمليا، وهو ما لا يتم إلا فى ظل التفتح الإنسانى، والقدرة على التواصل، بحيث تتمكن تلك الحقيقة من امتلاك سياق تنطلق منه، فتطرح نفسها أمام الناس للتداول. ولا شك أن مبادرتى بتأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، كانت تستهدف خلق مسار يتجاوز مجرد تأكيد حقيقة أن المسرح قد تطور، إلى

ضرورة تأكيد قيمة الحرية بعامّة، حرية المبدعين والمتلقين في مساءلة هذه الحقيقة، التي تأخذ معنى تعرف ما يجرى، حتى يتحقق للجميع حريتهم المطلقة لإرادتهم، من دون تزوير، أو شطط، أو الوقوع أسرى من يتصورون أنهم يمتلكون حق احتكار الرأي الصائب، بمصادرة تلك الابتكارات الجديدة المؤثرة في فهمنا للعالم. كان وما زال همى إضاءة معنى الممارسة التواصلية، إذ لا يكفي أن تفكر النخبة، بل لا بد من معابر إلى الحس المشترك بين الناس، ليتأملوا تلك الإبداعات الجديدة، فيكتسبوا وفق هذا المعنى، التأمل النقدي لواقعهم، ويصبحوا بذلك هم إرادة تغيير هذا الواقع.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

لا خلاف أن كل مشروع للتغيير لا بد أن ينتبه -بقدر حرصه على النجاح- لشبكة تحولات التصورات والممارسات فى راهن المجتمع زماناً ومكاناً، إذ هذه التحولات تحكمها أبعاد ثلاثة، هى: المَجْرِب، والمُدْرِك، والمتخيل، والتي لا تنجو أية ممارسات للتغيير من تأثيرها، الذى يتبدى فى نوع التوتر ودرجته فى مواجهة هذا التغيير. ونحن جميعا شهود على جولة من المستجدات والمتغيرات التى جرت فى العالم، يمثل بعضها نوعاً من القطع مع ارتباطات، وبعضها يجلب تفجراً يهدد منطق سائد بالزوال، أو بتجاوز شروط بعض المراكز والأوضاع، وقد تنوعت ردود الأفعال تجاه تلك المستجدات بين الغضب، والمقاومة، والموافقة.

بالطبع لم ينجُ المسرح وقيمه الجمالية من طوفان هذه المستجدات، لا سيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التى لا تنتهى قد ولدت خطوطاً واضحة من الصراعات، رهاناً على تحولات جذرية فى بنية المسرح، انطلاقاً من أنه

ليس نسقًا مغلقًا، أو ثابتًا من الإدراكات. ولأنه أحد القوى الفاعلة في المجتمع التي طالتها هذه المستجدات، فلا بد له من أن يتحرر من أية قبضات مسبقة، وعليه أن ينجز خطوات تحولاته، متخليًا عن عزلته التي تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات، وذلك كما يؤكد الكاتب المسرحي الألماني "تانكريد دورست" في نص رسالته إلى العالم في الاحتفال بيوم المسرح العالمي عام ٢٠٠٣، بأن المسرح فن غير صافٍ، وأن المسرح لا يتوانى عن تسخير كل ما يجده في طريقه إلى مصالحه الخاصة، ويظل أبدًا قادرًا على تطوير قوانينه، وهو حتمًا غير محصن ضد مستجدات عصره، وأنه يستمد خيالاته من وسائل إعلام أخرى. لكن علي الجانب الآخر فإن المعارضين لاستخدام المستجدات يتهمون الدعوة باستخدام التكنولوجيا بأنها مجرد نظريات فوقية "Meta Theorics"، تزعم الاكتمال معرفيًا أو ماديًا، لتؤكد الطابع الاستبدادي والقمعي، أو بأنها تعتمد على ما هو عرضي "Accident" ومتغير، وليس ثابتًا ليصبح متحكمًا في تبادلات البشر، أو بأنها محض نزعة تلفيقية "Syncretism"، أو انتقائية "Electism"، إذ تأخذ من مصادر مختلفة، وعلى نحو سطحي، لتصوغ أشكالاً أو صوراً دون شرط التماسك المنطقي، أو التبرير العقلي، في حين أن أصحاب توجهات التغيير

باستخدام المستجدات في المسرح يؤكدون تفجر الحدود، وتآكل المعايير التقليدية، ويصرّون على مواجهة كل ما هو شكلي ومتكرر. ولا شك أن هذا الواقع قد شكل في زمن واحد عالين مختلفين، تجسدهما ثقافتان، كل منهما تطرح تصوراتها، وتستهدف متخيلاً، وأفقاً مختلفاً يمثل لكل منهما عالماً كاملاً من الرؤية والمعنى.

ولقد حرص مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته التاسعة عشرة، على أن يطرح للنقاش في ندوته الرئيسية، قضية "التجريب المسرحي والتكنولوجيا" ليستجلى هذه الإمكانيات الثقافية التي تسعى إلى فتح آفاق تحرير من القيود الثابتة، باستخدام مستجدات التكنولوجيا، ويفحص أيضاً تلك التوجهات المضادة لاستخدام التكنولوجيا في التجريب المسرحي تأليفاً وإخراجاً بمنظور نقدي لإبداعاتها من خلال محاور أربعة يشارك فيها كوكبة من المتخصصين من شتى بلاد العالم.

إن مستجدات التكنولوجيا طرحت تحدى الثورة الرقمية، الذي أثار الانتباه من خلال وسائل الاتصال الجديدة، التي تشمل أفراداً مبعثرين جغرافياً، وتسمح لهم كذلك بالإسهام والتفاعل معاً، وهو ما استولد ما

يسمى "بالمسرح الرقمى". صحيح أن تجارب هذا المسرح المستجد قد بدأت عام ١٩٦٦ - كما يشير الباحث البولندى "ماريك هولينسكى" فى كتابه "الفن والكمبيوتر" - لكن الصحيح أيضاً أن "تشارلز ديمير" يعد رائداً لهذا النوع من المسرح، إذ قدم عام ١٩٨٥ أول مسرحية رقمية عبر شبكة الإنترنت، تتجاوز المفهوم التقليدى للمسرح، ليصبح المتلقى فيها مؤلفاً أيضاً يطرح خياراته وتخيالاته فى مسار الأحداث وتركيبها، وامتلكت هذه المسرحية خصوصية استعصاء قراءتها إلا عبر شاشة الإنترنت، لذلك فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، لكى تستكمل حلقة النقاش أبعادها، بحثاً عن حسابات الكفاءة فى تلك المستجدات التى تصل بها إلى أفق أداء يتلاءم مع مقصدنا البشرى، قد خصص "للمسرح الرقمى" مائدة مستديرة، وورشة عمل يشارك فيهما مجموعة من المختصين عالمياً الذين توفرنا على دراسة هذا المسرح الوليد، بالإضافة إلى مجموعة من شباب أكاديمية الفنون، التى كان لى شرف رئاستها، حيث أوفدوا فى بعثات إلى أوروبا لدراسة هذا التخصص الجديد. كما يصدر المهرجان -ضمن مجموعة إصداراته السنوية المترجمة عن لغات متعددة- كتاباً عن "المسرح الرقمى" لمؤلفه "أنطونيو بيتسو"، الذى -مشكوراً- منح المهرجان حق ترجمة الكتاب مجاناً، ويشارك فى المائدة المستديرة، وورشة العمل.

لا شك أن هذه الجهود ما كان لها أن تتحقق إلا بفضل إيمان وزير الثقافة
فاروق حسنى بتحرير الطاقات المبدعة للتفكير، تعزيزاً للتقدم بوصفه لب كل
ما هو إنسانى.

د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

مسرح السود

بول كارتز هاريسون

ثناء / كلمة

إننى أضع نفسى وقتى على أرضية تعريف الذات فى أحياء العبيد
وأجد الأرضية التى تقدر وتصبح خصبة من خلال دماء وعظام
الرجال والنساء الذين يمكن وصفهم كمحاربين فى ميدان معركة
ثقافية تؤكد أحقيتهم فى النفس. وحيث إنه ليس هناك أى فكرة لا
يمكن تضمينها فى حياة السود ، فإن هؤلاء الرجال والنساء قد
وجدوا أنفسهم مكثفين وآمنين فى قلوبهم وتعليقاتهم.

– أوجست ويلسون (١٩٩٦)

فى عام ١٩٩٦ أسقط الكاتب المسرحى والحائز على جائزة بوليتزر أوجست
ويلسون القفاز على مذهب الشكوكية فيما يتعلق بصلاحيه مسرح السود. وكان
العنوان الرئيسى "الأرضية التى أقف عليها" والذى ألقاه فى المؤتمر القومى
الحادى عشر لفرقة الاتصالات المسرحية بجامعة برينستون ، والذى أصبح
مناسبة لويلسون كى يذكرنا بأن مصطلح "مسرح السود أو المسرح الأمريكى
الأفريقى لا يتضمن فقط الجنس ولكن الحالة ويحمل معه أثر العبودية والتقسيم
الاجتماعى وسوء استغلال الفرص واستبعاد الإمكانية" ، ويصبح من الضرورى
تغيير رؤية النفس من خلال التخلّى عن النماذج الجمالية للتراث الغربى والتى

زيغت رؤية كون المرء أسود. ولابد من إحلال "المزاج الروحي" للأجداد والذين كانت أغنياتهم ورقصاتهم وفنونهم تعبر عن "الخالق الذى وهب الحياة".

إن إعلان ويلسون يمكن إساءة فهمه بسهولة كمجرد رد فعل على الاضطهاد بينما هو فى الحقيقة انعكاس على هدف فنانى مسرح السود المعاصرين حتى يتعرفوا وينقذوا التراث الأفريقى من الشكل الاجتماعى الأمريكى. وفى هذه العملية تتم إعادة بناء عالم أفريقيا الأخلاقى والذى سوف يؤدى إلى انجاز "المركز الروحي" الضرورى لإعادة تقييم مجتمع السود.

وبينما تجربة السود فى أمريكا وخلال الديسبورة الأفريقية ليست ذو تناغم كلى ولكنها تكشف عن تنوع شديد فى الطبقات والأقاليم ، فإن هناك ، إجماعا كافيا من الاستجابة الجماعية نحو البقاء الأفريقى من أجل تشييد أساطير محددة ثقافيا تعبر عن أصالة عرقية، إذا لم يكن صفاءً عرقيا . وقد تتفق مثل هذه الاستجابة الجماعية جيداً مع ملاحظة نورث روب فراى بأنه عندما "تشكل الأسطورة ، فإن دائرة سحرية ترسم حول الثقافة ويتطور الأدب تاريخيا داخل مدار محدد من اللغة والإشارة والمعتقدات والتراث المتقاسم والمنقول (فراى : ٢٦٨ - ٣٤٢) . ويذكرنا لوسياس أوتلو بأنه لكى نحافظ على تماسك ثقافة السود وننقذ عقولنا وقلوبنا من التأثيرات المزعجة لانتقاص الذات فإننا نحتاج إلى "تحول فى الوعى" . وهذا الوعى الجديد يمكن تحقيقه من خلال "عكس رمزى" يوفر فرصة إعادة تقييم وتثبيت وتشفير التجربة بما يتفق مع قيم التقاليد

المحددة ثقافيا لتجربة السود . ويتضمن العكس الرمزي عملاً مشفراً يسمح لنا بوضع التجربة "على مستوى المعنى الرمزي" حتى نستطيع فك الافتراضات التي أسقطتها الثقافة السائدة فيما يتعلق بحياة السود الاجتماعية ونطالب بالسلطة على وجود الأصالة (أوتلو : ٤٠٣ - ٤٠٤).

إن العكس الرمزي للشفرات المقدسة والاجتماعية لهو ضروري من أجل "تحول الوعي" الذي نحتاجه للتغلب على التضمينات السلبية لكون المرء أسوداً والموجودة في الوعي الغربي منذ أكثر من ٢٠٠٠ عام. إن التعبيرين أسود وأبيض يرمز إليهما في الأساطير المسيحية - الجودية كقطبين للظلام والنور اللذين في صراع دائم ، وهكذا أصبح لهما مغزى عنصرياً في اللغة الغربية المعاصرة. وقد تحدث هذه الأساطير اللون الأبيض كنور واللون الأسود كظلام. ومع ذلك فإننا نكتشف أن كون المرء أسوداً في الأساطير الأفريقية يوفر لنا مصدراً بديلاً وتمثيلاً رمزياً في الكون. وفي دراسته للأساطير الأفريقية مثلاً فإن كلايد فورد يتعرف في الأسطورة المصرية **Mut**، آلهة السماء، على الحركة من النور نحو الظلام كبداية ضرورية للمرور الجيد لأشعة الشمس خلال الأرض، حيث تنثر البذور في الظلام الخصب لوقت الأحلام قبل أن تعاود الشمس ظهورها لإكمال دورة الموت والتجديد. وينظر إلى السود على أنهم "أناس إرساء الشمس، وأناس وقت الحلم ، وأناس الأرض التي نثرت فوقها البذور، أناس الرحم الخصب، أناس في مرحلة نحو إدراك الإله وأناس ذو عاطفة لا تنتهي" (فورد : ٦ - ١١) . إن الأسطورة التي تنسب إلى السود الحركة الرمزية لإرساء الشمس والتي تحمل

الوعى الإنسانى إلى الحلم وحقيقة اللاوعى قبل إعادة الظهور هى رمز منتج للتجديد والتحول، وتقدم أيدوجراما منتجاً يوجد فى الأنظمة الوجودية لمعظم الثقافات الأفريقية.

وكما يتضح فى جماليات ثقافة الهيب هوب، شكل العكس الرمزي اللغة المفهومة للتراث الشفهى والذى أثبت كونه الوكيل المعتمد من أجل استمرار وإعادة استيعاب الأساطير الأفريقية التى شكلها سياق التجربة الجديد. وفى دورته المسرحية العشرين ، خلد أوجست ويلسون حى تلال بتسبيرج من خلال التعرف عليه كمان روحى للأساطير التى تعيد بناء الخبرة إلى أغاز حياتية تكشف عن علاقات للتأكيد الجماعى / للنفس فى وسط الفوضى. وفى عمل جورج وولف المتحف الملون ، فإن استخدام العكس الرمزي فى مسرح السود المعاصر يستخدم بطريقة شائعة كاستراتيجية بلاغية / فنية لمواجهة الشياطين النمطية التى تصطاد الوعى وإعادة استثمار الأنماط السلبية سابقاً بصفات شخصية قد تقيمها كأيقونات ذات مغزى كأسطورة لخبرة السود مبنية حديثاً. وبدلاً من الاقتراب من إستراتيجية جاسبر وكون "أبقى عليهم ضاحكين" فإن روبرت اليكسندر قد سكب العم توم رمز المقاومة السالبة مع معنى جديد فى أنا لست أنت يا عمى : كابينة العم توم المعدل المذهبي جاك الجديد . وفى عمل مارشا ليزلى محاكمة امرأة سوداء قصيرة المنظر تتحدى مامى لويس وصافريتا ماي ، فإن العكس المشفر جعل من الممكن إنقاذ وإعادة اختراع نمط مامى التقليدى كنموذج لبطل أسطورى / محارب.

وبشكل اعتراضي فإن الحاجة لاستعادة مامي كإشارة أسطورية لأم الخلق العظيمة في الأسطورة الأفريقية يعكس اتجاهها سائداً لإحضار أصوات الآلهة الأفريقية اللاتي قد غمرت في العقيدة المسيحية . وبينما إصلاح أفريقيا كمصدر ايقوني قد وفر تحصيناً رمزياً للثقافات الديسبورية الأفريقية عامة، فقد أفاد جداً في اختفاء الشكل المادي على صورة الأنثى السوداء خاصة . إن الأم العظيمة التي يرمز إليها في الكون مع قوة إنتاج متجددة غالباً ما تبدو كصخرة أو حجر مقدس، مسقطة صورة المرأة السوداء القوية الموقرة (كما هو الحال في حبيبتى في الصخرة) من أجل الصفات النموذجية المرتبطة أكثر بقوة الذكر وإبداعه. ولا يتقاسم مبدأ الانثى الأفريقية شيئاً من النساء الغربيات المهمشات اجتماعياً . وبدلاً من ذلك فإن نساء الديسبورية الأفريقية يمثلن جيداً من خلال صورة (أوصن) والذي في الأسطورة اليوروبية يسكن في وسط وليس في سطح النظام الاجتماعي (دافيس ، باديجو). ويتضح هذا أيضاً في الصفات الشائبة للذكر / أنثى لأوباتالا في الأسطورة اليوروبية، دامبالا وعائدة في فودام Vodum وفي القوة المحددة اللاجنسية لهاريت توسجان ، وفانى هامر ومانيدلا . وبعد ذلك هناك سيكوراكس، المصدر السحري للطبيعة المخلوقة في هوامش عقل شكسبير في العاصفة . وتعد كتابة ماي جوزيف في الجزء الثاني من هذه الطبعة إيقاظاً لنا لحاجاتنا إلى صوت يشبه سيكوراكس من أجل إعادة بناء قيم تتحرر روحياً من أجل المرأة السوداء التي تحمل على كتفها عبء كونها أم وأب في منزل يغيب عنه الذكر.

وفى هذه النقطة من الوعي الأفريقى المعاصر ، والذي يدرك سواد المرء كصفة حساسية وليس كرد فعل لكونه أبيض ، فإن بيان لارى نيل ١٩٦٨ كحركة فنون السود والذي يحث الفنانين السود على إحلال رموز وأساطير وأيقونات ونقد تولده استمرارية محددة للتقاليد الثقافية الأفريقية محل التراث الجمالى الغربى، يصبح تفويضاً ذو مغزى . وقد لا حظ هوستون بيكر :

إن الافتراض المرشد كحركة فنون السود كان أنه إذا تطلع المتحرى الناقد الأدبى لأشكال الجماهير اللغوية والموسيقية ، فإن بإمكانه اكتشاف الجوانب الفريدة للتعبير المبدع الأفرو أمريكى - جوانب الشكل - والذي ظل قريباً جداً من الإشارات العاطفية والتصنيفات الخبراتية للثقافة الأفرو أمريكية. وسوف تكون نتيجة هذه التحريات الناقدة اكتشاف "الجمال الأسود" - كود مميز لخلق وتقويم الفن الأسود (بيكر : ٧٤).

إن مرسوم نيل له صدى فى تحدى آلان لوك لفنانى نهضة هارلم فى العشرينيات عندما حث على أنه لابد أن يتحرر الفن الدرامى الأسود ليس فقط من الانتقاص ولكن من الحدود المفروضة عليه من خلال الابتعاد عن القوانين الدرامية الثابتة حتى يطور نفسه. وعلى الرغم من ظهورها من سياق الظلم فإن الإنتاج المعبر المثالى لمسرح السود خلال الديسبورة لابد أن يعكس أسلوباً بديلاً للعمل أو الممارسة المحددة ثقافياً والتي ليست قاصرة على التقاليد المسرحية

الفريية. ولابد أن يتطلع العمل الجديد إلى ما وراء التكرار الوثائقي للتجربة والتي تنزل إلى تعبيرات عنصرية.

- وربما لابد من عمل تمييز بين تدريبات العرض المسرحي التي تمثلها الدراما القصصية والتي تراجع قذائف وسهام الثروة (العنصرية) في الحياة العائلية للسود والمسرح كإعادة سن القوانين الطقوسية لتجربة السود. وبالتأكيد فقد كان هناك دائماً وسوف يستمر شيء ما يطلق عليه الدراما الأمريكية الأفريقية - بما فيها أنواع التسلية الشعبية مثل المسرحيات الموسيقية المبنية والميلودراما والكوميديا التي تحاكي تجربة السود وأيضاً الدراما الوثائقية التاريخية الاجتماعية والسير الذاتية المشيدة في التقاليد المعتادة للواقع الاجتماعي والذي يحتجز العرض المسرحي للسود رهينة لتقليد حياة يقترب من تفسير وصفى لحقائق اجتماعية. وبغض النظر عن شعبيتها المتكررة في ذخيرة المسرح الأمريكي تظل بورجي وبيس صورة كريهة لحياة السود. ونتيجة لذلك لابد أن يكون واضحاً بأن مجرد ظهور الممثلين السود على خشبة المسرح بما فيهم فريق التمثيل الأسود غير التقليدي والذي يقدم الكلاسيكيات الأوربية مثل شجرة الكرين، لا يشكل مسرح السود.

ومن الواضح أن الاضطهاد البشري والباثولوجيا العاجزة الناتجة التي عانى منها الأفارقة في الديسبورة خلال الخمسمائة عام الماضية كنتيجة لتجارة العبيد البربرية والاستعمار يشكلان أكثر المذابح التي لا يمكن وصفها في تاريخ

البشرية. ولا يمكن تقييم أبعادها من خلال روايات منفصلة من الضحايا. وبدون عيد ظهور قوى فإن الابتهاالات الشخصية يمكن أن تستدر فقط عطفًا مؤقتًا. إن تحدى مسرح السود المؤقت لابد أن يشكل ممارسة محددة تستطيع أن تضع القيم الأفريقية في السياق وتتغلب على مشكلة الانفصال والخضوع. إن مسرح السود لابد أن يولد أسلوبًا طقوسيا تحويليا من العمل الذي أخبرت عنه الاستراتيجيات المعبرة الموجودة في الذاكرة الأفريقية خلال الديسبورة. وفي قوتها المعبرة توجد صلة روحانية بين الظل والضوء والسابقين والأحياء والأكثر أهمية ، فإنه مهما كانت القيمة التي تتمتع بها كتسلية فإن عملية اختراع مسرح السود لابد أن تضيء روح الشعب الجماعية لتجربة السود بطريقة تربط وتنظف وتعالج.

إن الهدف من هذه المقالات توضيح أن مسرح السود ليس مجرد الوصف الاجتماعي للضحايا. ولكن المشهد الإيقاعي للغة والحركة والصوت التي تضرب بجذورها في التفاوض الاجتماعي للكنيسة وممارسات الاستدعاء والاستجابة للتجربة الجماعية. والشئ الشائع في أساليب لغة مسرح السود في الديسبورة هو عرض ذو نغمة موسيقية معينة تزيد من تلميح استخدام الكلمات من أجل تأثير المعنى ، إن العملية الروحانية مخصصة للنزول بصفات الشخصية الطبيعية لكي تنهار كما يلاحظ أبرامز عن تراث آكان الشفهي، واقعية إلى كون فوقى من الأساطير التي تكشف عن شكل الأشياء المجهولة.

- وفى عقل أفريقيا ، يلاحظ أبرامز اتجاهًا مشابهًا فى أدب الأكان ، حيث يتم تفضيل أنماط الشخصية أو النماذج الأصلية على الشخصيات المكتملة. ويفسر أبرامز هذا كنتيجة للعلاقة الفردية بالمجتمع وبالعالم الروحانى. وكنتيجة لذلك. "فإن الفرد ذو الأبعاد الثلاثية لم يكن موجودًا" (أبرامز : ٩٧). وبالمثل فليس من عدم الشيوخ أن تكشف فى الأشكال الطقوسية لمسرح السود شخصيات أكثر تمثيلاً للنماذج الأصلية من شخصيات مكتملة الأبعاد وفردية موجودة فى تقاليد الواقع. إن الشخصيات المساقاة كنماذج أصلية تخدم الكون الذى يسمح لكل من الأحياء والموتى بدفع الأعمال الدرامية . وعلى الرغم من أن التقاليد الغريبة كانت تتحرك "من خوف ميتافيزيقى من العالم إلى عالم طبيعى" والذى تقوده حسابات عملية، فإن نظرة العالم نحو معظم الثقافات الأفريقية تشمل كلاً من الأحياء والأموات وتعتمد على الروايات القصصية التى تتكشف كاحتمالات قوية" بعكس "الواقعية الوصفية" (أبرامز : ٩٢ - ٩٧). وقد يكون من المفيد هنا أن تستخدم ملاحظات أبرامز على "الاحتمالات القوية" للفن الأفريقى كمثال على أهداف مسرح السود فى الديسبورة.

إن الفن الأفريقى التقليدى لم يكن أدبياً أو وصفيًا ، مستخدمًا اختراعات تقليدية من أجل المؤثرات كالفلة المشفرة . وقد كان مباشرًا وساحرًا ومحاولاً لنوع من القياس الجمالى فى استعمال الكلمات حتى يحرك مشاعر الفرد. ويكمن الإنجاز الكبير للفن الأفريقى فى السيطرة على التشوه وما يرتبط به من مشاعر فى

المجتمع. وهكذا وفي الأعمال المتصلة شيء من القوة ولكن ليست القوة a la Japan شيء من البشاعة ولكن ليست بشاعة شيء من التشتت ليس كاملاً وعدة خواص لا تخدش ولكنها تترك نسمات ثقيلة من الظلام والقوة المكبوتة الشديدة والنسخة المجهولة لكلية وجود الحسية ذات الصوت المجلجل والإحساس بالعجز المسحور البارد والصامت والبائس ونسمة وجود الروح البدائية. إن الفن الأفريقي كان متعلقاً بوصية فيما عدا عندما كان علمانياً (ابرامز : ١١٢).

إنها بالتحديد "النسمة الساحرة للقوة المظلمة ... المجهولة والفامضة ووجود الروح البدائية" التي يسعى إليها مسرح السود في الطقوس المتعلقة بالشهادة. ومثل هذا السعى كان اللعنة بالنسبة لريتشارد رايت، مؤلف القصة الماركسية ابن البلد، والذي فضل الإحساس بالواقع على الأهداف الأدبية الميتافيزيقية لبعض أصهقائه.

- وربما تكون اللحظة المحددة للتغيير في مفترق الطرق بين الواقع والشكل الطقوسي للأشياء المجهولة يكون قد أتى مع استعمال عمل لورين هانزيرى والذي صفق له بانتقاد زيبية في الشمس، والذي عرضه في برودواى عام ١٩٥٩ وغير من الأرضية الثقافية لجريت وايت واى فى الأربعة عقود التالية. وبينما تبدو وكأنها دراما عائلية فى مجتمع السود ويحيط بها اطار من تقاليد الواقعية

ذات الأسلوب الماركسى ، فإن هذه المسرحية تكشف عن صفات جمالية عديدة ترتبط بالوعى الأفريقى . وأهم هذه الصفات هى وجود محتال نشيط للأب الميت عند مفترق طريق التردد العائلى ، ليس كشبح ولكن كروح تدفع بالمسرحية . وقد ظهرت مسرحية هانز برى فى منتصف حركة الحقوق المدنية زمن طوارىء كان يتطلب أشكالاً جديدة تحمل رسائل من التغير الاجتماعى ومدرکاً بأن أقصى درجات التوقع من الفن هو أنه يحول ما هو دنيوى ، فقد بنيت الآليات الطقوسية لتنشيط الذاكرة الأفريقية مخترقة العلاقات الثابتة للوجود المادى لكى تشهد على الجوهر الروحى للتجربة المألوفة . وكممارسة مسرحية هجر مسرح السود العرض الوثائقى لحياة السود وابتعد عن "الدراما - المشهد الملاحظ"، كما لاحظ بنىستون "إلى ما هو طقوسى - الحدث الذى يحل الإنقسامات التقليدية بين الممثل والمتفرج وبين النفس والآخر" (بنىستون : ٦٢) أن الإرشادات الطقوسية عندما تأتى بعد الثقافة السائدة كانت قد أخذت من إيقاعات الحياة الشعبية التقليدية لتضىء جوانب محددة ثقافياً من التجربة الاجتماعية التى أعادت تأكيد وجود الروح الإنسانية التى تصارع للتغلب على الظلم وتكرم الوجود . لقد أيقظت الرؤية الجمالية الجديدة الوعى الأمريكى الأفريقى نحو تعريف الذات، وهكذا اشتدت الحاجة لوعى عالمى يدرك التجربة الجماعية والتأشير المتقاسم للاستعمار المركزى الأوروبى على الممارسة الثقافية.

إن العلامات الأولى للابتعاد عن تقاليد الواقعية واستبدالها بالطقوس قد استدل عليها فى الاختراعات الفريية الأسطورية فى عمل أدريين كنىدى البيت

الغريب للزنجى وكذلك عمل لردى جونز (أميرى بركة) هولندى ، وهما عملان ركزا على ظهور حركة مسرح السود بصوتها المعبر. ولقد نالت الحركة زخمًا كبيرًا ودعمًا من خلال الارتقاء فى عام ١٩٦٥ لعمل دوجلاس تيرنر يوم غياب والتي مثلها فريق من السود فى وجوه بيضاء وهو نوع من التهكم يكشف عن التداخل الكبير بين السود والبيض وأصبح العمل حافظًا لتكوين فرقة مسرحية من الزوج فى ١٩٦٧ ، والتي أنتجت لمدة خمسة وعشرين عامًا لاحقًا أكبر مجموعة من أعمال السود فى العالم (والاستثناء الوحيد كان مجموعة العمل التى تم إخراجها منذ ١٩٦٩ على يد وودى كنج، جى آر فى مسرح ني، فيدرال). ومما ساهم فى إثراء الموجة الجديدة المسرحية الواقعية الغريبة ليولينز عام ١٩٦٨ الزنجى الإليكترونى والتي مهدت الطريق لمسرح لافايت الجديد والذي لم يستمر مدة طويلة فى هارلم ، والذي كان فيه كل من بولينز وويزلى كاتبان أساسيان وقد تعاونا مع المخرج ماكبث، والذي كرس نفسه لتطوير مسرح الطقوس. وكما أشار بولينز ، "لا نرغب أن يكون لدينا تشكيلاً عالياً من الفن الأبيض فى وجوه سوداء... أننا نعمل تجاه شىء ما مختلف تمامًا وجديد يجمع بين نفس وروح السود، وهذا يمثل التجربة كلها لكوننا هنا فى هذا المكان الظالم" (مارفين X : ١٢) . وأيضًا فى هارلم وخلال هذه الفترة كان مسرح السود القومى تحت الإرشاد الفنى والروحى لبربارا تير ، والتي هجرت التركيبات الدرامية الغريبة وارتقت بأساليب العرض المسرحى الأسود فى الكنيسة والتي ألهمت الطقوس اليوروبية. وبينما تطورت الحركة فقد طورت ممارسة مسرحية

شكلت إطاراً للتقاليد الشعبية فى حياة السود الريفية والمدنية مع تركيبات تقليدية من المؤامرات. ومع ذلك تكشف عن لغة واضحة وتضرعية فى الصوت والإشارة لدفع العمل نحو موجة تعبيرية من روايات القصص غير المتقيدة، وفى هذه العملية تم تشجيع العلاقة بين الواقع الروحانى والدينى من خلال اندماج الزمان والمكان والذى أضفى الصلاحية على المشهد الأخلاقى والاجتماعى ووفرت أهمية رمزية سريعة لأيدوجرامز فى الكون الاجتماعى المتوحد. وأخيراً فإن الحركة هى ممارسة تتطلب عملاً راقصاً على نطاق المشهد - والذى يمكن تحقيقه من خلال ممثل واحد حتى يتناسب مع الشخصية المتغيرة الأشكالية فى الذاكرة الأفريقية.

لقد اتضح سريعاً أن أهداف الممارسة الجديدة كانت تتطلب وسيلة من التحليل المنظم تتعدى قيود النظام الجمالى الغربى والظروف الاجتماعية التى منها ظهرت الضرورة الإبداعية. وكما لاحظ وول سوينكا ، فإن الخطاب الناقد يتطلب فهماً للتركيب الثقافى للشعب. "إذا توغلت فى أى ثقافة ، لا يهم نوعية هذه الثقافة .. فلا بد أن تفهم اللغة، وأنا لا أقصد الكلام ولكن لابد من أن تفهم لغة الناس الداخلية ، وعليك التكلم بلغة الناس". وحتى عهد قريب فقد اعتبر النقاد والعلماء وممارسو المسرح أن الحضور الأسود فى أى مرحلة يصبح قوة موجهة لاستكشاف الضمير الاجتماعى، بناء اجتماعى بدون وجهة نظر عالمية محددة ثقافياً. ولم نكن دائماً نستجيب لنموذج التعبير الرمزي الذى يضرب بجذوره فى روح الشعب الجماعية للسلسلة المتصلة الأفريقية بتعبيرات مثل

"ذاكرة الدم" لأوجست ويلسون و"البعد البلازمي" للشاعرة الكاريبية ايمى سيزير ،
والذى يشكل الوجود ذو "الخبرات المتوارثة والمتجمعة والمدفونة فى الذاكرة
الجماعية واللاوعى لشعب ينحدر من جذور أفريقيا" . لقد فشلنا فى اكتشاف
الحس الجماعى الذى تكون من خلال اثاره حس مشترك من الروحانية الموجودة
فى اللغة والدين والطعام والاحتفالات والموسيقى والرقص (انظر كيث ووكر حول
سيزير فى الجزء الثانى من هذا المجلد) ولكى يتم عمل تقييم نافع للنوايا
المسرحية فى جماليات الممارسة المسرحية للسود ، فإن العلماء والنقاد
والممارسين فى هذا المجال (وخاصة الذين يقدرّون تجربة السود) عليهم أن
يدرسوا بقوة الرموز العلمانية والمقدسة للثقافة الأفريقية التقليدية والتى تتبع من
ثقافات الديسبورة الأفريقية. ومثلما كشفت ساندرا ريتشاردز دور النماذج
الأصلية اليوروبية فى مسرح أوجست ويلسون وكما تعرف باديجو على الالهة
اليوريبية أوصن كنموذج للنقد النسائى الأفريقى" فإن البناء الناقد للأساطير
المقدسة التى تخبر عن التراجيديا اليوروبية عند وول سوينكا قد تكون مفيدة
كنموذج لتقييم سلامة الممارسة المسرحية للديسبورة الأفريقية الناشئة حديثاً
(انظر سوينكا فى الجزء الثانى من هذا المجلد).

والآن فإنه من المقبول جداً فى الديسبورة الأفريقية ألا يكون العرض المسرحى
قاصراً على مبنى ضخّم وتكنولوجيا الكمبيوتر أو تأليف النصوص. إن فرصة
التعبير المسرحى يمكن أن توجد فى الطقوس اليومية للحياة بما فيها "الأحداث
الرياضية ، والسيرك وفى بدايات القصص وفى الأحداث العامة ، وفى الملابس

وتسريحة الشعر. وفي التراث الأفريقي فإن المسرح يبدأ بصوت راوى القصة، الإيقاعات المتعددة للموسيقيين واستجابات الجسد ، الكل يعمل في أوركسترا لجلب النور الروحاني للتجربة الدنيوية.

ومع بداية عام ١٩٧٠ وكوني مدعوماً بظهور استفسارات علماء جدد وإعادة تقييم البقاء الأفريقي في الثقافة الأمريكية الأفريقية مثل مونتو لجانهينز جان (١٩٦١)، وعقل أفريقيا لابرامز لـ (١٩٦٢) وناس الكآبة لروى جونز (أميرى بركة) (١٩٦٢) ، وجدت نفسي مضطراً بسبب غياب الخطاب الناقد المترابط عن مسرح السود لأن أكتب دراما نومو. وقد كان مشروعاً صمم لبناء مؤسسة تتعرف على استمرارية الجذور الثقافية الأفريقية في التجربة الأمريكية التي تحكى عن جماليات مسرح السود. ومنذ ذلك الحين ظهرت أعمال أخرى كأدوات لمرجعية ناقدة وتحليل لممارسات مسرحية تضرب بجذورها في الديسبورة العالمية الجديدة والأفريقية وتتضمن مسرح الأمريكيين السود : مجموعة من المقالات الناقدة ، ومسرح السود في الستينيات والسبعينيات : تحليل ناقد تاريخي للحركة (١٩٨٥) لمانس ويليام. ومسرح السود : مقدمة وعرض (١٩٨٦) لكارلتون وبريارا موليت، والمسرح الأمريكى الأفريقى : تحليل ناقد وتاريخى (١٩٩٤) لصامويل هاى، وعلامات الفوز / أمتة المقاومة (١٩٩٥) ، وهو استقهام محفز عن لهجات مسرح السود الأفريقية لتيجومولا أولانيان.

إن هذا المجلد مسرح السود : العرض المسرحي الشعائري في الديسبورة الأفريقية قد تشكل استجابة لخطاب أوجست ويلسون "الأرضية التي أقف عليها" والذي كان حافزاً لمؤتمر قمة مسرح السود الوطنى فى جولدن بوند حيث اجتمع أكثر من خمسين عالماً وممارساً لمناقشة مسرح السود. وقد تراوحت الموضوعات التى نوقشت خلال المؤتمر الذى استمر لخمسـة أيام من صياغة استراتيجيات مساندة المسرح كجانب من جوانب التطوير الاقتصادى للمجتمع إلى تنمية كتاب المسرح السود الجدد من خلال معيار محدد الثقافة ومعايير ممارسة (انظر "أوقات غير مسبوقـة" مجلة شبكة مسرح السود، ١٩٩٩). إن لجنة الجماليات والمعايير والممارسة (والتي كنت أنا من ضمنها ومعى اثنان من المشاركين فى هذا المجلد، بيفرلى روبنسون ووليام كوك)، توصلت إلى صياغة الأهداف التالية لممارسة مسرح السود. إن مسرح السود هو عرض مسرحى وليس تعليمى وعلى الرغم من ذلك فهو يسعى وراء تعريف للنفس جامع . وفى كل من العمل الفردى والجماعى ، فإن أهداف العرض ترتفع فوق تبجيل النفس وتذكر التوتر بين أنا/ نحن والذي يخضع النفس الفردية للمسئولية الجماعية. إنه طقوس درامية ، تحويلية ، تحفظية تحتاج إلى أرضية شعائرية كمساحة تتركز فيها مركزية الروح. ويمكن صنع استمرارية الروح / الذاكرة من خلال الاستخدام التقديرى للاستدعاء والاستجابة حتى يشهد على التجربة الجماعية. إنها تجربة ديناميكية ذات قوة من أجل إعادة صياغة الألفاظ والرسائل المشفرة عبر الزمان من خلال إيقاعات مفهومة ومتعرف عليها تقلل من قدر العمل الفردى لإمكانيات المحتال

اللانهائية . إن مسرح السود هو البهجة والعاطفة والجمال والذي يؤدي إلى سطوع ايجابي . ولقد انتهى الاجتماع الخالد بتشكيل معهد جروف الأفريقي للفنون (AGIA) وهو منظمة خدمية وطنية من أجل مسرح السود في الديسبورة مع أوجست ويلسون كرئيس لمجلس الإدارة وفيكتور ووكر الثاني كمنظم رئيسي.

وفي روح عزم AGIA للارتقاء بنظرة أكثر سطوعاً عن مسرح السود عالمياً، تقدم المقالات التالية بالتعاون مع المحررين المشتركين والكاتب المسرحي جاس ادواردز وفيكتور ووكر الثاني كأول مجموعة من النصوص الأساسية التي تقدم تحليلاً ناقداً لكل العروض المسرحية والنظرية والتاريخية لممارسة مسرح السود خلال الديسبورة الأفريقية. وهذه المقالات تتخطى حدود القارة الأفريقية والكاريبي والولايات المتحدة وتعمم الاستكشافات الأولية للاحتفاظ بالذاكرة الأفريقية المقدمة في دراما نومي من خلال توضيح التداخل بين الإثارة الروحانية والممارسة المسرحية في الديسبورة الأفريقية. وتضم المجموعة أربعة أجزاء، مع مقدمة توضيحية لكل جزء : الجذور الأفريقية ، الأسطورة والميتافيزيقيا ، الممارسة المسرحية ، والعرض المسرحي . وتنتهي بخاتمة للناقد الثقافي الينر ترايلور. وأخيراً فإننا نشي على روح د. بيفرلي روبنسون والذي يترك لنا رحيله في ربيع هذا العام تراثاً من الإلتزام نحو دراسة وبحث التقاليد الشعبية في الثقافة الأمريكية الأفريقية.

وبينما لا تقدم هذه النصوص معياراً واحداً للممارسات المسرحية ، فإنها تقدم إطاراً لفهم العملية الأسلوبية المعروفة في مسرح السود والذي له صدى

خلال الديسبورة الأفريقية. ولا بد أن أنوه هنا بأننا قد أخذنا هذه المقالات الخاصة لقدرتها على تقديم منهاجاً لدراسة جماليات مسرح السود والعرض المسرحي في الديسبورة الأفريقية بدون قبول اندماج التعبير الثقافي القاصر على اقليم معين. ولدينا رغبة في أن تخدم هذه المجموعة كمرجع ناقد من أجل تقييم مستير للعروض المسرحية من مسرح السود في أى مكان يقابلنا.

الجزء الأول

الجدور الأفريقية

فيكتور ليو ووكر الثانى

مقدمة

توليدو . الآن ، فإننى ما كنت أقوله هو ما كان سلودراج يفعله فهو أفريقى. وهذا ما تطلق عليه صياغة مفهوم أفريقى . وهذا عندما تستدعى الآلهة أو الأجداد لإنجاز رغباتك ...

وتسمية كل هذه الأشياء التى أنت وصانع السكاكين قمتم بها يشبه... رابطة من القرابة . هذا أفريقى . الاحتفاظ بالتقديم . فقط نسيت اسم الآلهة.

سلودراج لا تتحدث إلى بهذا الهراء الأفريقى.

توليدو أن هناك الكثير مما يدور حولك ولا يمكنك حتى رؤيته.

- أوجست ويلسون ، قاع مارينى الأسود.

إن التعبيرين مسرح ودراما سوف يستخدمان فى هذا الجزء وهذا الكتاب باعتبارهما تعبيران يشتملان على الطقوس والحفلات والكارنيفالات والشهادات وطقوس الانتقال من حالة إلى أخرى وحالة الكآبة والارتجال "روحانيات الزنجى" والكلمة المنطوقة ورواية القصة وأشكال التعبير المسرحية الأخرى والتى تضرب بجذورها فى روح شعب الأسلاف للأفارقة السود فى الديسبورة بمعنى أننا نعتبر

هذه التعبيرات على أنها تحتوى أكثر مما هو قوانين بمعنى أنه طبقاً للفيلسوف النيجيرى والكاتب المسرحى حامل جائزة نوبل وول سوينكا "إن الرجل الأوروبى الغربى الذى نزل فيما بعد إلى مرتبة مصطلحات متخصصة خلال عاداته المزمنة فى التجزئى".

إن النموذج الغربى لخشبة مقدمة المسرح وما يطلق عليه "النص الدرامى" كمكونات أساسية فى خلق المسرح تتم معاملتهما فى هذه المقدمة وخلال الكتاب كله باعتبارهما مصادر داخل نسيج التعبيرات المسرحية الطقوسية.

إن الأغلبية العظمى من الأفارقة السود فى الديسبورة يتقاسمون خبرات تاريخية وفلكلورية وعلمية وثقافية كما أشار آلان لوماكس على أنها "الأسلوب الأفريقى فى الخلق الجماعى" والذى يضرب بجذوره فى الشعائر والاحتفالات المسرحية للمجتمع. إن الروح الجماعية تحرك الصورة الكاملة لهذه الطقوس والعروض المسرحية بما فيها احتفالات الكنيسة التعميدية للسود والإيقاع وموسيقى الكآبة وحركة فنون السود فى الولايات المتحدة وشعائر كان يوليه ودراما كاليبسو فى ترينداد، والكارنيفال والكونوبل فى البرازيل وطقوس شعوب الأومو فى وادى نهر الأومو فى جنوب غرب إثيوبيا واحتفال حقوق الزرع لشعوب البيديك فى السنغال ودراما وول سوينكا الطقوسية فى نيجيريا واحتفالات فودو لشعوب الجا والإيوى والفون فى غرب أفريقيا (بنين وتوجو وغانا)، ومهرجان بيانو الاسلامى بالتوريغ ومسرح الاحتجاج الشعائرى للنوجيجى وايتونج فى كينيا

والموسيقى الشعبية وشعر نادى فيستا فى كوبا وجماعة الفن الحى / مسرح
السود فى بريطانيا .

إن مقالات هذا الجزء "الجزء الأفريقي" تخاطب تأكيد سوينكا بأن مسرح
ودراما الديسبورة الأفريقية هو شئ جماعى يحتضن "الإيمان بالثقافة كما تم
تعريفها فى مدى معرفة الإنسان للعلاقات غير المتغيرة والأساسية بين نفسه
والمجتمع وفى مدى السياق الأكبر للكون الذى تتم ملاحظته".

- إن التركيز على ما هو جماعى فى الطقوس المسرحية للأفارقة السود فى
الديسبورة شئ مميز . وطبقاً لسوينكا :

إن الاختلاف الذى نسمى إلى تحديده بين الدراما الأفريقية
والأوروبية كأحد تمثيلات الإنسان الشكلية للتجربة ليس ببساطة
اختلافاً فى الأسلوب أو الشكل ، وليس مقصوراً على الدراما فقط.
فهو يمثل الاختلافات الأساسية بين رؤيتين عالميتين ، اختلاف بين
ثقافة صناعاتها الإنسانية دليل على فهم مترابط لحقائق لا يمكن
النزول بها ، وثقافة أخرى دوافعها الإبداعية توجد من قبل جذليات
لغوية. وبداية لابد أن نطرح ذلك التمييز الجديد الذى يميل إلى
احتواء الدراما الغربية كشكل من المشروعات السرية التى يتجسس
عليها غرباء يدفعون رسومًا ، بالتناقض مع تطور مجتمعى لشكل
التعبير الدرامى ، هذا الأخير كونه أفريقيًا . ويصبح من الأهمية

جداً حقيقة أن النقد الدرامى الغربى يعكس فى العادة هجرة الإيمان بالثقافة كما تم تعريفها فى مدى معرفة الإنسان بالعلاقات غير المتغيرة والاساسية بين نفسه والمجتمع وفى مدى السياق الأكبر للكون الذى تتم ملاحظته.

"الجنود فى المسرح والدراما الأفريقية"، المقالة الأولى فى هذا الجزء للكاتب المسرحى الفانى الراحل جو دو كرافت تم نشرها فى ١٩٧٦ ، ومع ذلك يظل نقد دو كرافت للدراما الأفريقية الغربية متصلاً اليوم. ويلاحظ دو كرافت أنه فى العصور الحديثة احتضن الأفارقة طقوسهم كما لو أنهم "غير راضين طبيعياً عن السيطرة الثقافية المستمرة على أفريقيا من جانب النماذج الغربية فى التعبير، ولكنه يجادل بأن مثل هذه الطقوس هى جانب واحد فقط من الدراما. ومميز بين "الدراما الساحرة" و"الفن الدرامى" ، فهو يسلط الضوء على الفرق بين قوة دراما الطقوس لاستدعاء الروح الجماعية والمسرح التجارى الحديث للتسلية الصافية".

- وتعتبر مقالة بابا توند لاوال "التراث الأفريقى للفن والعرض المسرحى الأمريكى الأفريقى" دراسة دقيقة لشخصية توليدو فى مسرحية أوجست ويلسون "قاع مارينيه الأسود" والتى تشير إليه بـ "الاحتفاظ بالقديم" للأفارقة السود فى أمريكا.

وتناقش مقالة لاوال دور الفن الرئيسى فى الثقافات الأفريقية ما قبل الاستعمار ويستمر هذا الدور اليوم "بسبب أهميته الكلية". ويضع لا دال أرضية

العمل التاريخية لما سوف يكون تفسيراً لهذا التراث الأفريقي المتصل بالرقص والموسيقى والمسرح والفنون البصرية والمعادن الموجودة بين الأفارقة في الأمريكتين في القرنين التاسع عشر والعشرين. وهي موجودة أيضاً في الممارسات الروحانية للأفارقة السود في الأمريكتين. ويهتم لاوال خاصة بالوسائل التي بها ينقل الفنانون والممثلون الأمريكيان الأفارقة تراثهم الأفريقي "لكي يعكسوا الاحتياجات الجديدة والمؤثرات والمثل والرؤى القادمة من جانبي الأطلنطي".

وفي "صراعات : دستور الممارسة" يدافع أولانيان عن الخطاب المضاد للسيطرة والذي يقربنا من تعريف دراما السود بتعبيراته الخاصة. وبمراجعة الخطاب الأفريقي العام من أواخر القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن العشرين، يدرس أولانيان عناصر الخطاب المختلفة عن مسرح السود والذي بدأ يشيد لغة وفلسفة تصنيع تركيب وتاريخ وفن الممارسة في مسرح السود.

وتعتبر مقالة ديريك والكوت "ماذا يقول الشفق : افتتاحية" استكشاف للهوية ودورها في إنتاج الأدب. ويعكس الفن عند والكوت وجهتي نظر عالميتين - إحداهما أوروبية والأخرى كاريبية - أفريقية.

وتستكشف مقالة جاس أدواردز "الرواية الكاريبية : شخصيات كارنيفالية - في الحياة وفي العقل" الأشكال والمعادن الجمالية / الثقافية الكاريبية -

الأفريقية. والمقالة عبارة عن خطاب لغوى حول أنواع معينة من المسرح والطقوس المسرحية التى أتت من العبيد والموضوعات الاستعمارية ومواطنى مجتمعات كاريبية أفريقية محددة فيما بعد الاستعمار. وبالتداخل مع معرفة والكوت ، يطرح أدواردز أسئلة تخاطب تعقيدات الهوية الكاريبية - الأفريقية والممارسات الجمالية الثقافية المختلفة التى تلقى الضوء على روح الشعب الأفريقية فى الطقوس المسرحية للكاريبي مثل الكارينفال ومظاهره المتنوعة كدمج الطقوس الأفريقية والعرض المسرحى والذى يشمل الطبله والرقص وحفلات الفودو والحفلات التكرية.

وفى غمار إلقاء الضوء على العناصر المسرحية فى الحياة اليومية ، يؤكد أدواردز على أن العرض المسرحى عند مُعظم أهل الكاريبي الأفارقة ليس ترفاً اجتماعياً ولكن طقوس يومية تؤكد جماليات وعادات ووجهة نظر عالمية فى المجتمع.

أما المقالة الأخيرة فى هذا الجزء "إعادة تعميد العالم وفق تعبيراتنا الخاصة: مسرح السود والفنون الحية فى بريطانيا" لمايكل ماكيلان وسواندى فتستكشف التاريخ المجزئ لمسرح السود والدراما فى بريطانيا فى القرن العشرين. وهما يلاحظان أنه فى النصف الأخير من القرن العشرين فإن الزيادة الكبيرة فى الهجرة الكاريبية والأفريقية إلى بريطانيا قد دفعت حركة مسرح السود التى غمست بلاغتها وقتها فى الخطاب اللغوى فيما بعد الاستعمار. وفى أوج قوتها

فى السبعينيات، ولدت الحركة مسرح السود فى بريطانيا ، سلسلة من المسرحيات وأشكالاً متنوعة من الطقوس المسرحية ومجتمع فنون مسرحى دائم التوسع.

وتعكس المقالات فى هذا الجزء التركيبية والتنوع بين الشعوب والثقافات والعادات فى أفريقيا وبين السود فى الديسبورة الأفريقية من غرب إلى شرق أفريقيا من الكاريبى إلى الولايات المتحدة، ومن أمريكا الجنوبية إلى بريطانيا. وتقدم هذه الخطابات اللغوية سجلاً لممارسة التعبيرات الطقوسية المسرحية ومسرح السود فى الديسبورة الأفريقية تحت ظروف القهر فى العبودية والاستعمار والاستعمار الثقافى والاستعمار الجديد والتقسيم والعولمة (النموذج المسيطر الرأسمالى الجديد) . ومن هنا فإن الروح الإبداعية للثقافات والشعوب الأفريقية التى نوقشت فى هذا الجزء تعكس ما يطلق عليه أميرى بركة فن المقاومة ، روح الشعب المسرحية التى تعيد تأكيد كلية المجتمع كمقاومة للمعتقدات الأرثوذكسية الناقدة الأوروبية والتى تضى الطابع الشرقى على الثقافات والأشكال الثقافية فى الديسبورة الأفريقية . وبشكل جماعى فإن المقالات فى "الجنور الأفريقية" تعتبر المؤسسات الاجتماعية للشكل الجماعى للسود وهكذا فإن "نظرية درامية للسود تحتل مكانة ثقافية" وخطاب لغوى يتحدث عن نفسه من أجل دراسة ناقدة وناضجة لتلك الأشكال الجمالية والثقافية المشار إليها كمسرح السود ودراما الديسبورة الأفريقية.

ويرجع تاريخ الجذور الأفريقية لمسرح السود إلى عام ٢٥٠٠ قبل الميلاد إلى المسرحيات العاطفية في مصر القديمة. ويمكن القول بأنه إذا كان المصريون هم من وضعوا أساس الحضارة الغربية ، فإن هؤلاء الأفارقة القدماء يمكن أن يكونوا أيضاً قد وضعوا أساس المسرح والدراما. وطبقاً لويليام برانسن ، الكاتب والمؤرخ المسرحي "إن المسرح كنشاط مجتمعي لم يوجد حتى العام ٥٠٠ قبل الميلاد في اليونان القديمة ولكنه بدأ قبل ذلك بآلfi سنة في قارة أفريقيا. وكانت المسرحيات، الأولى عبارة عن استمرارية للشعائر الدينية بين هؤلاء الأفارقة القدماء - والذين يطلق عليهم اليوم النوبيون والمصريون - والذين سكنوا وادي النيل ... وكانوا في مسرحيات عاطفية متقنة ... وأشهر تلك الدراما كانت "مسرحية العاطفة أبيدوس" والتي كان بطلها الإله ايزوريس ، روح الأشجار ورب الحياة والموت".

ويؤكد برانسن والمؤرخ المسرحي ميرجوت برشولد بأن أصول المسرح الغربي تضرب بجذورها في الممارسات الطقوسية للمصريين القدماء. غير أن أساطير وطقوس الأشكال الكلاسيكية القديمة حلت محلها ممارسات التسلية التحولية في العصور الحديثة وطبقاً لبرانسن.

من الطبيعي أن عددا قليلا من المسرحيين السود سواء من نيجيريا أو غانا أو جنوب أفريقيا أو الكاريبي ... إلخ يميلون إلى الانغماس في ممارسة فنهم وصنعتهم بمفردهم أو لهدف إنتاج "تسلية تجولية". وربما في تراث هؤلاء

الشعراء الأفارقة المجهولين الذين صنعوا تلك المسرحيات العاطفية القديمة فهم
يرون أنفسهم كمن يقدم خدمة لمجتمعه ويضعون أنفسهم وزملائهم في تحد
للعقل والروح بحثاً عن الحقيقة والعدالة إذا لم يكن الجمال دائماً.

جى . سى . دوجرافت

الجزور فى المسرح والدراما الأفريقية

فى كتاب عن هاييتى نشر عام ١٩٢٩ ، يقدم سيبروك تحليل شاهد عيان لتضحية الفودو البديلة والتي أجدها دائماً مثيرة جداً ، حيث إنها توضح العلاقة الغريبة بين أداء الدور والسحر المتعاطف . كانت عبادة إله الفودو دامبالا أودو تبدو وكأنها تحتاج كل فترة إلى تضحية بنفس بشرية ، وفى الماضى البعيد ربما كانت البشرية محل تضحية فعلاً . وحيث إنه ليس من المحتمل أن القانون كان يتفاضى عن مثل هذه الممارسة فى أى مجتمع حديث ، مع ذلك ، فربما تكون العادة بدأت بإحلال ماعز محل الضحية البشرية . ومن أجل الاحتفاظ بجوهر التضحية البشرية عندئذ ، فإن الشعائر تقام عند مذبح الإله حيث يستطيع القساوسة الإغراء بنوع من تحول الشخصية بين العذراء وماعز التضحية تحت تأثير جرعات الدواء والمخدرات والرقى والترنيمات وضرب الطبلبة الإيقاعى . وطبقاً للتحليل .

إن حفلة الاستبدال (الاحلال) عندما كانت تأتى، كانت سحراً فعالاً صامتاً من القوة والتي لم أرى مثيلاً لها أبداً فى أى مكان . وكانت الماعز والبنت جنباً إلى جنب أمام المذبح خائفتين وفى حالة عصبية . وكانت رائحة الدم فى الهواء، ولكن كان هناك ما هو أكثر ، رائحة الموت الفامضة الخالدة والتي يشمر بها دائماً الحيوانات

والبشرية ولكن ليس من خلال الأنف. ومع ذلك والآن فإن الاثنين اللذين كانا على وشك الموت وهما مندمجان بطريقة غامضة، البنت والماعز، كانتا طبيعين مثل الإنسان الأتوماتيكي.... والبنت الآن على يديها وركبتيها في موقف من هو رياعى الأرجل وتواجه مباشرة الماعز حتى تكون رؤسهما وعيونهما على مستوى أقل من عشر بوصات من بعضهما ، وهكذا تحمقان بثبات في عيون بعضهما الآخر وبالتفكير قليلاً استطعت رؤية العينين الواسعتين والكبيرتين للماعز، والعينين السوداوين الكبيرتين للبنت، واستطيع أن أقسم بأن العينين السوداوين كانتا تدريجياً وبشكل غامض تصبحان عينا حيوان أخرس بينما بدأت الروح البشرية تخرج من خلال العينين الزرقاوتين. ولكن وعلى الرغم من ذلك ومازالت أقول بأن السحر الخالص كان حاضراً هنا وأن شيئاً ما حقيقياً ومخيفاً يحدث. وبينما كان القسيس يلقي بتمويذاته التي لا تتوقف ، بدأت البنت تتكلم بصوت منخفض لم يكن فيه أى شيء إطلاقاً يدل على أنها بشر، في الحال حدث شيء غير طبيعي : كانت الماعز تن وتصرخ مثل طفل بشرى.

وبينما ما زال الـ (Papaloi) يقوم بالرقى وتتحرك يداها بلا توقف مثل امرأة عجوز تغزل الصوف في الحلم، كانت القسيصة تمسك بنفسن أخضر ذو أوراق ضعيفة بين الفتاة الصغيرة والحيوان.. على

مستوى أفواههما على أنف الماعز المشعر، وعلى ذقن الفتاة وشفتيها
الناعمتين. وبعد لحظات من المشاهدة التي تحبس الأنفاس كانت
شفتا الفتاة هي التي تقضم أوراق الشجر كما تفعل الماشية.

وبينما هي تقضم الأوراق هكذا، قال الـ Papaloi في همسة
خافتة ولكن مؤكدة مثل رجل انتهى من مهمة شاقة وكان سعيداً لكي
يستريح "هاهى".

والـ Papaloi يمسك الآن بمنجل حاد يسطع ... ولم يبدو أى
منهما مدركاً بأى شيء يحدث ، ولم تتحرك الماعزة عندما وضع
الـ Papaloi يديه على قرنيها. ولم يصدر عن الماعز أى صوت
عندما اسفل السكين بسرعة وسلطه ويعمق على رقبتها. ولكن فى
هذه اللحظة ، وعندما اندفع الدم مثل النافورة فى الوعاء الخشبي
قفزت الفتاة وهى ترتعد وسقطت أمام المذبح.

- وهكذا يستمر التحليل. ولا بد أن أضيف هنا من أجل من هو مصاب
بالغثيان أن الماعز هي التي ماتت وليست البنت ، فقد رفعت بعناية وحملت بعيداً
وهى فاقدة الوعي، حتى تعالج على أيدي القساوسة.

وقد لا تتوافر مسرحية الجزيرة الساحرة لسيبروك بالنسبة لمعظم قراء هذه
المقالة، ومن هنا قررت أن أقتبس هذا الجزء الطويل. غير أن الظاهرة الموصوفة

هناك ليست غريبة على فودو ولا هي نادرة كما يبدو. وكما أوضح فريزر فإن أداء الدور يتصل جداً بالسحر العاطفى والذي أحد افتراضاته الأساسية هو مبدأ "... ذلك الحب ينتج عنه حب أو أن ذلك التأثير يشبه السبب..." والذي منه مبدأ "... يستنتج الساخر أن باستطاعته إحداث أى أثر يرغب فيه ببساطة من خلال تقليده". وعلى الرغم من أن هذا المبدأ قد يكون محل شك كحقيقة علمية مؤكدة إلا أن هناك دليلاً لا يمكن رفضه بأن الايمان الثابت به يكمن فى السلوك الشعائرى للبشرية. وهكذا نجد أن تحليلات الممارسات الدينية فى العديد من المجتمعات حول العالم فى كل من الأوقات القديمة والحديثة تمتلأ بأمثلة من الطقوس المفيدة على سبيل المثال والتي فيها يتكرر الرجال والنساء كأرواح وآلهة يقومون بدور المرافقين المقدسين لكى يحركون العمليات الطبيعية مثل عودة الربيع والخصوبة والنمو والحصاد. وسوف يكون من السخرية الإبقاء على علاقة سببية مباشرة بين طقوس الإنتاج والأحداث الطبيعية مثل عودة الربيع والحصاد فى ضوء معرفتنا الحالية بعلم المناخ والعلوم الزراعية. ومن ناحية أخرى ، أليس أيضاً من السخرية أن نقلل من المؤثرات النفسية على المشاركين أنفسهم فى الطقوس مثل التى تقوم على الإيمان بمبدأ السحر العاطفى هذا ؟

ومن المهم هنا أن نحاول وأن نميز بين الدراما والحياة كما نعيشها من يوم إلى يوم حتى يمكننا تجنب أى خلط ممكن. ويصبح مثل هذا الخلط خطيراً عندما ، مثل الأفارقة الغير راضين عن السيطرة المستمرة لثقافتنا من جانب أشكال التعبير الغربية، نتحدث بوطنية عن تراثنا فى الدراما الطبيعية وثناء تقاليدنا

الدرامية. وفي مثل هذه الأوقات فإن التعبير "دراما" يبدو أنه يغطي تقريباً كل أشكال التعبير الاجتماعي والتي قد تشمل الحركة والإشارة : الغناء، استخدام الطبل ، الرقص ، تسمية الطفل ، حفلات الختان، الصيد - حرفياً كل شيء. ولا أعرف أى وسيلة أسهل للنزول إلى ما هو كلام فارغ يعتقد فيه الفرد بالنسبة للدراما.

وبالتأكيد فإن الدراما تتبثق من الحياة اليومية ، ولكنها ليست نفس الشيء الذى نراه فى الحياة اليومية ، مثل الأغنية التى لا يهم كيف هى مؤثرة أو الصورة التى لا يهم كيف هى حية. إن الدراما هى تركيز من الحياة اليومية والتى تحاول أن تجسد أو تؤكد جوانبها المتعددة المنظورة وغير المنظورة، والمادية وغير المادية. وبهذا المعنى فإن الدراما هى شكل أدبى. ولكن الذى يجعل من الدراما شكلاً فريداً من نوعه هو أنه ليس فقط أنها قادرة على الاستفادة من كل جوانب الحياة من أجل مادتها ، ولكنها أيضاً تستفيد من المادة الخام الحية للأجساد البشرية الفعلية والسلوك فيما يعرف بـ *sine qua non* فى وسيلة تعبيرها. ولهذا السبب تعتبر الدراما أقرب إلى الحياة كما يعيشها الرجال بالفعل أكثر من أى شيء آخر من التعبير الفنى. وكشكل مميز، ومع ذلك ، فإن الدراما تبدأ تتكشف من الحياة اليومية عندما فقط يبدأ الإنسان فى إدخال عنصر تمثيل الشخصية أو أداء الدور فى مساعى الحياة العادية كوسيلة لتحقيق غايات معينة. وعلى السطح فإن هذه الغايات كثيرة ومتنوعة ، ولكن فى المستوى النفسى المتعمق جداً

فهى تتصل بحاجة الإنسان الضرورية ولذا ، البحث عن السلامة والأمن فى عالم تتهدده الإبادة من كل الاتجاهات. وأعتقد أنه حتى ندرك مغزى هذه الحقيقة فإن فهمنا لدور الدراما فى الحياة الإنسانية سوف يكون دائماً قاصراً على العظمة السطحية للمناسبات المسرحية.

وحتى نتذوق مدى حاجة الإنسان للسلامة والأمن ، فلا بد للفرد من أن يحيى البيئة الخارجية المملوءة بمثل هذه التهديدات وكما أننا نرتبط بظواهر العناصر مثل الضوء والظلام والفيضانات والجوع والزلازل والعواصف والضجة والسكون، فإن عليه أن يحيا العالم الداخلى للعمليات البيوكيميائية والتي توازنها الضعيف - مهم جداً لسلامة وصحة الفرد - يمكن افساده بسهولة ليس فقط من خلال الجوع والعطش والاختناق ولكن أيضاً من خلال نفس المساندة التى نحصل عليها فى (البيرة والخمر المتضمنة). ولا بد للفرد أن يحيا أيضاً كل التهديدات التى يمكن تصورها من المخلوقات التى يعايشها الفرد - والحيوانات والرجال ، وخاصة الرجال من ذوى الإرادة المريضة والكراهية ، وحسدهم "وعينهم الشريرة". وأخيراً فلا بد ألا ينسى المرء أبداً هذه التهديدات التى تفرضها قوى كامنة فى أرواحنا ، مثل قوى الكبرياء والغضب والطمع والشهوة والفيرة والخوف...

ولقد كان إدراك كل هذه التهديدات هو الذى قاد الإنسان "البدائى" إلى هذه الطقوس المتعلقة بالخوف الكفارة والتطهير والتعويذات والتى كانت من ملامحها

الأساسية تمثيل الشخصية. ولقد كان نفس الإدراك هو الذى حرك الدراما فى ثقافات مختلفة جداً مثل تلك التى كانت سائدة فى اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد وفى أوروبا فى العصور الوسطى. وفى الحقيقة فإنه من الممكن قراءة تحليلات أصول وتطور المسرح والدراما اليونانية القديمة أو الدراما الأدبية فى العصور الوسطى بدىن التأثير الشديد بهذه الحقيقة، ولكن الأكثر تأثيراً هو الدليل الذى أعطته المسرحيات الباقية من هذه الثقافات جيث الفخر والإسراف والقتل أو ارتكاب الخطايا وعواقبها (كما كان الناس يعتقدون) فى المجاعة والبخل والجنون واللعنة تشكل موضوعاً يتجدد دائماً. وفى هذا الصدد يرى الفرد كوميديا أرسطو فى الأساس محاولة من جانب فكاهى لتركيز الانتباه على الشر فى جوانبه الأقل خوفاً مثل حماقة الاجتماعية والفساد، والفساد السياسى الصرف، وهكذا مناديا كل الرجال الحساسين للمساعدة فى التطهير من خلال الضحك الساخر حتى يبقى المجتمع معافيا وسليماً.

وفى هذه الأيام من المعرفة العلمية اللامحدودة فى القرن العشرين، يصبح من السهل دحض الكثير من هذه التهديدات والتى دفعت رجال العصور السابقة إلى طقوس الكفارة، حتى هؤلاء الذين منا فى أفريقيا يعيشون فى الأطراف البعيدة من الحضارة العلمية الغربية ، بدأو يعتقدون أن هذه التهديدات ليس لها أى سلطة على الرجل وخياله. ولكن هذا ، فى اعتقادى ، حيث نرتكب أكبر الأخطاء فى حق أنفسنا كبشر، مثل الشعوب فى دول الغرب المتقدمة صناعياً - بما فيها الاتحاد السوفيتى - قد بدأت فجأة تدركه ، بعد قرون عديدة من غسيل المخ

الثابت تحت فلسفات مفكرها وعلمائها الميكانيكية والمادية. وفي القلب فإنه حتى الإنسان الأكثر تحضرًا ما زال "بدائيًا". وقد يكون بوسعه تفسير أن البرق هو شيء يختلف عن صواعق شانجو أو زيوس، وأن الرجل يترنح من الخمر بسبب تأثير الكحول على الجهاز العصبي وليس لأن الإله ديونيسس يسيطر عليه، وأن الموت المبكر المتكرر في العائلة قد يرجع إلى اضطراب وراثي في خلايا الدم تثقله الجينات وليس نتيجة لعنة سابقة وأن الأمراض الوبائية تسببها الفيروسات وليست الآلهة ، ومع ذلك فالعواطف تسيطر عليه ويتملكه الخوف. وحولنا وفي كل مكان نجد دليلا على سيطرة العواطف على الإنسان والخوف من الآلات التي هو نفسه اخترعها وكذلك الخوف من الوبائيات أو الثورات العنيفة ومن القوى المجهولة في نيات جاره السياسية. ومن أكثر الحقائق حزنًا في الحضارة الغربية في القرن العشرين هو عدم رغبتها أو عدم قدرتها على قبول حقيقة أن الإنسان ما زال في القلب "بدائي" تمامًا وتتوافق مع هذه الحقيقة بشكل مناسب بمساعدة السلاح الوحيد الذي اكتشفه الإنسان لقهر الجنون والخوف بنجاح عند أكثر مستويات الوعي عمقًا. وأقصد بذلك تلك الأعمال الشعائرية التي تمكن الإنسان من التوافق جسديًا وعاطفيًا وعقليًا مع القوى التي تهدد وجوده.

- وهنا وعندئذ تكون القوة المحركة الكامنة بأن الدراما هي فعلاً غاية الإنسان كله نحو السلامة العقلية من خلال التجربة سواء كان مثلاً لشخصية والذي هو نفسه يفترض هوية القوى المعادية أو كمحتفل يبحث عن التوافق مع ممثل الشخصية الذي يؤدي دوره كوسيط بينه وبين القوى المعنية. وفي أي

الحالتين فإننا نستدعى قوانا العاطفية ، تلك القوى التى من خلالها ، تستطيع البشرية الدخول إلى تجارب الناس والأشياء وهكذا الوصول إلى فهم الحياة والعالم حولها أو التوافق معه .

إن قرار الدخول فى تمثيل الشخصية هو دائماً عمل واعى، تقريبا ، يتطلب نوعاً ما من الاستعداد الجسدى والنفسى . غير أن شكل التمثيل هذا وفقاً لما يفعله من يقوم به وكيف يفعل هذا أحياناً لا يكون من الممكن تحديده بشكل واعى. ومثل هذه الحالة قد تبدو فى الدراما السحرية من ذلك النوع الذى يصفه سيبروك ؛ وقد تبدو أيضاً فى بعض الحفلات التكرية بين شعب الكالابارى فى جنوب نيجيريا ، وفى بعض دراما الرقص الشعائرية التى تلاحظ بين شعوب آسيا مثل سانج يانج أو رقصات أهل بالى ، ورقصات الشر فى سيريلانكا أو رقصات الأرواح فى بورما . ومن هنا فإن التابع أو المطيع عندما يكون قد تمت مساعدته للدخول فى حالة الاستعداد من خلال المخدرات والموسيقى الايقاعية والتلقين والتعويدات والایماءات (الوسائل المساعدة على التركيز والتنويم المغناطيسى، كما يطلق عليها الطب النفسى الحديث) فإنه ينزلق بلا وعى إلى عمل تمثيل الشخصية . إن ما يفعله فى حالة النشوة هذه وكيف يفعله يتعدى سيطرته. فهو مستحوذ عليه، كما قلنا ، من قبل روح أوشيطان وهو فى هذه الحالة يعمل نحو خلاصة بينما يتم جذب الجمهور من خلال التعاطف معه إلى مشاركة الشيطان حتى يصل فى النهاية إلى حالة من النشوة التى تشكل هدف القوس. ومن ناحية أخرى وعندما يتقرر تحديد شكل عمل تمثيل الشخصية من

خلال الاختيار الواعى وشكل العناصر الإبداعية تبدأ حينئذ الدراما تأخذ شكل السمات المميزة للفن المميز، وعندئذ تبدأ الطريق الطويل نحو الدراما العلمانية ومسرح التسلية الصافية.

وهكذا لو قبلنا تمثيل الشخصية كحقيقة أساسية فى الدراما الحسية والدراما السحرية كأعمق ما يكون فى جذور الفن الدرامى فسوف يبدو عندئذ أن ما يميز الدراما السحرية عن كل أشكال الدراما الأخرى التى تنشأ منها هو عنصر الاستحواذ فى الدراما السحرية، حالة النشوة ، التى يستبدلها ممثل الشخصية فى كل أشكال الدراما المشتقة بسيطرة عاطفية وعقلية واعية أثناء عمل تمثيل الشخصية. ولذا فإن الممثل الذى يفهم فنه يعرف أنه لا بد من أن يحاول الوصول إلى درجة عالية من التوازن بين إدراكه لعالم خيال الشخصية التى يتم تمثيلها وإدراكه لعالم العمل اليومى لجمهوره وذاته الفنية، ويعرف أنه لا يهم مدى العمق الذى ينغمس فيه فى دور الشخصية الخيالية وأن هناك دائماً حالة نفسية من الأمان لا يجرو أن يتعدها خشية أن يلقي به خارج عمقه ويلقى به بعيداً فى تيارات غير مؤكدة عن الهستيريا والنشوة. وبالتعبير المسرحى البسيط فإن هذا يعنى أن الممثل يفقد سيطرته على نفسه مع فقدانه لسيطرته على جمهوره، إذا كان جمهوراً حساساً بالمعنى الفنى.

- إن تطور قواعد وأساليب التمثيل هو فى الأساس قصة كيفية سعى ممثل الشخصية والذى يسانده فنانو المسرح الآخرون بأساليبهم المسرحية نحو هذا

الإنجاز الصعب جداً داخل بيئة مجتمعه الثقافية يفهمه ويتقاسم الممثل والجمهور ويمكنهم من الوصول إلى أتم علاقة فى أقصر وقت ممكن والابقاء عليها طالما يواجهان بعضهما الآخر، واعتقد أن هذه هى الصفة التى سعى إليها ستانسلافيسكى أثناء حياته المسرحية كمخرج - ممثل من خلال "طريقته" .
واللغة التى استخدمها فى الوصف كانت لغة الفنان المسرحى الذى كرس حياته للواقعية الطبيعية فى مجتمع كان فى الأساس عقلانياً ومادى الشكل، ومع ذلك فهو يبدو لى أنه يسير فى نفس الاتجاه.

إن قتنا يسمى لتحقيق نفس هذه النتيجة ويحتاج أن يمر الممثل بتجربة صعبة دوره ويترك قلبه فى المنزل أو فى التدريبات وعندئذ يهدى من نفسه ويتخلص من كل عاطفة تعوق دوره . وبعد ذلك يخرج إلى خشبة المسرح ويعطى للجمهور بتعبيرات سليمة ومفهومة ومحسوسة وواضحة ما قد مر به. وعند هذه النقطة يصبح المتفرجون أكثر تأثراً من الممثل ويعتقد هو بكل قواه لكى يواجهها حيث يحتاجها فى إعادة إنتاج الحياة الداخلية للشخصية التى يقوم بتصويرها ...

ومن بين أفضل صفات الفنانين فى المسرح والذين حققوا مرتبة عالية ضبط النفس والشكل الخارجى . وبينما تتابع الطريقة التى يعرضون بها الدور أمام عينيك وتشاهدها وهى تتم، يصبح لديك

إحساس بالحضور فى عمل رائع يهدف لبث الحياة فى عمل أدبى عظيم.

وعلى الرغم من أن التمييز الذى حاولنا الوصول إليه هنا بين الدراما السحرية والفن الدراما مهم ويستحق دائماً أن تضعه فى الاعتبار عند مناقشة أصول وتطوير المسرح ، فإنه عملياً ليس من السهل دائماً وضع أساس له . وبين نوع الدراما السحرية التى وصفت فى تحليل سيبروك عن التضحية البديلة ودراما المسرح التجارى الحديث للتسلية الخالصة ، توجد هناك منطقة واسعة قد يقابل فيها الطالب المهتم امكانيات درامية عديدة. ويبدو لى أن أشكالاً عديدة من الدراما الشعائرية التى تلاحظ فى العديد من المجتمعات الأفريقية التقليدية تنتمى إلى منطقة الشفق فى هذا الاقليم المتوسط - الدراما الشعائرية التى من خلاله يبحث المشتركون عن مؤثرات مرغوبة مثل التضامن الاجتماعى أو التى من خلالها يحاولون إعادة التأكيد على مثل هذه الحقائق والمعتقدات والعلاقات والمواقف والابقاء عليها كما يعتبرها المجتمع هامة بالنسبة لسلامته ووجوده الصحى الدائم.

- إن دراما الـ Egungun و Gelede التكرية فى يوروبا تأتى إلى الذاكرة هنا . وطبقاً ليولى بيير ، فإن ديانة الـ Egungun تتعامل مع " عبادة واسترضاء الموتى وتعتبر الأقنعة الكبيرة تمثيلاً لشخصيات الأمجاد، ولسهم قد يعنى الموت " وهذه هى الديانة فى أعلى مستوياتها الدينية من التعبير. وفى مجتمع ايبو فإن

الديانة المتوازية ، **Egwugwu** ، لها وظائف أخرى من بينها إنهاء النزاعات داخل المجتمع، وهكذا التأكيد على الانسجام وتقوية احساس المجتمع بالتضامن. ويصف تشنوا أتشيبى قيام **Egwugwu** بهذه الوظيفة فى إحدى رواياته وعلى الرغم من أن تحليله يتمتع بإثارة الخيال، إلا أنه فى الأساس يبدو قائمًا على حقيقة ملحوظة:

... وبعد ذلك ظهرت الـ **Egwugwu** ، وأرسل الأطفال والنساء صرخة عالية وجلسوا على كموبهم وكان هذا الشيء بالفريزة . وكانت المرأة تهرب بمجرد ما يظهر أحد من الـ **Egwugwu** . وعندما كان تسعة من الأرواح المقنعة العظيمة تخرج مع بعضها ، كان ذلك مشهدًا مرعبًا ...

– وكان كل واحد من الـ **Egwugwu** التسعة يمثل قرية من العشائر. وكان قائدهم يدعى فورست. وكان الدخان يخرج من الرأس.. وقد تكون زوجات **Okonkwo** وربما نساء أخريات لاحظن أن الـ **Egwugwu** الثانى له مشيه **Okonkwo**. وربما قد لاحظن أيضا أن الـ **Okonkwo** لم يكن من بين كبار السن والرجال الذين كانوا يجلسون خلف صف الـ **Egwugwu** . وقد كان الـ **Egwugwu** بمشيته أحد الأباء الموتى فى العشيرة. وكان يبدو مرعبًا مع الجثة الليلية المدخنة ، ووجه خشبي ضخم مدهون

باللون الأبيض ماعدا العينان المستديرتان والأسنان الكبيرة مثل
أصابع الرجل. وعلى رأسه كان يوجد قرنان قويان.

- إن قراءة دقيقة للتحليل الكامل والذي منه أخذ هذا النص يكشف عن ثلاثة
أشياء . أولاً ، تحقق هنا تمثيل الشخصية أساساً بمساعدة ملابس التمثيل
التكرية ، والتي من خلالها كان من الممكن تحديد الممثلين. ثانياً ، لم يكن ممثلو
الشخصية في نشوة ، ولكنهم كانوا مدركين تماماً للدور الذي يلعبونه. ثالثاً ، على
الرغم من أن جمهور القرية تعرف على بعض ممثلي الشخصية من خلال
تكرهم، كان مستعداً لقبولهم في شخصيتهم الجديدة وأن يدخل في حالة من
التصديق ، أحياناً بخوف وأحياناً بضحك. ونحن هنا قريبون جداً من فن الدراما
وروح المسرح العلماني.

ويؤكد هذا الانطباع ببيير في مقالته عن الدراما اليوربية التي أشرنا إليها
بالفعل:

... إن راقص الـ Egungun لا يمرض فقط القناع ، بل يؤدي
الدور. والقناع الذي يستخدم عادة ما يكون قناع وجه تدعمه ملابس
تمثيل مناسبة ... وفي كل حالة فإن المتكرر قد تعلم الرقص
والأسلوب المناسبين للأغنية.

وفي بعض الفرق فإن القصص البسيطة يتم تمثيلها. ويبدأ العابد الـ
Sango عرضه ، ويقاطعه رجال الشرطة وفي النهاية يجد مخرجاً

من المشكلة. وغالبًا ما تظهر المومس ثدييها في قطعة قماش طويلة وتزينها بالشعر - وربما تؤدي بروفة في مضاجعة شرطى أو شخصية أخرى ما.

- ومرة أخرى وطبقًا لبير ، فإن الوظيفة الأساسية لعشيرة الـ Gelede هي "استرضاء الساحرات". وهذا يترك بعض الشك فيما يتعلق بالعنصر القوى للسحر والشعائر في العروض المسرحية.

إن الرقص الشعائرى دائمًا ما يقع فى الليل. وتسبقه تضحية وتصاحبه أغنيات شكر وصلاة. ويبلغ أقصاه فى مظهر الـ Efe - فتاع قوى تسبقه فتاة تحمل ساحرة على شكل طائر.

ويشرح بير ، مع ذلك ، بأن عروض Gelede المسرحية قد تشمل أيضًا عنصرًا معينًا من التسلية:

... ولكن من وجهة النظر المسرحية ، فإن الرقص الذى يتبع عادة الظهيرة التالية أكثر متعة. والهدف من هذا الرقص هو تقديم تسلية للساحرات والإبقاء عليهم فى حالة مزاجية جيدة - وبالطبع وفى الوقت نفسه تسلية سكان البلدة الذين استبعدوا من الحفلة الليلية.

- ومرة أخرى فإننا نقرب جدًا من مفهوم المسرح العلمانى.

وفقاً للتطور الدرامى فإن الانتقال من الوظيفة الدينية الأصلية للمتنكر **Gelede** و **Egungun** إلى القائم بالتسلية ، يبدو مباشراً ، على الرغم من أنه تاريخياً قد يكون صعباً ويأخذ وقتاً طويلاً حتى يتحقق. ويقدم روتيمى تحليلاً قصيراً ولكن شاملاً عن عملية انتشار الدراما الشعائرية السرية التى كانت محروسة جداً ذات مرة فى جنوب نيجيريا ، فى مقالته بعنوان "الدراما التقليدية النيجيرية" . ولكن من كل التحليلات فإن عملية مشابهة لا بد وأن تكون قد حدثت فى الهند القديمة وثقافات الشرق الأقصى، فى يونان القرن السادس القديمة وفى أوروبا الوسطى. وبانشغال الجمهور المتفرج فيما كان فى السابق طقوس سرية تدور حول العشائر مع عنصر قوى من تمثيل الشخصية، فإن الحركة نحو العلمانية والفن الدرامى قد تكون بدأت وأدت بشكل طبيعى إلى مسرح التسلية.

إن اشارة بيير إلى القصص البسيطة التى ابتكرها متكروا **Egungun** مهمة لأنها تشير إلى اتجاه ذى مغزى فى إخراج الفن الدرامى المزين تماماً. وحيث أنه، مثلما الحث على تمثيل الشخصية متأصل فى الطبيعة الإنسانية ، موقر للإنسان أقصر طرق الهروب النفسية إلى السلامة العقلية والإحساس بالأمان كذلك الحث على سرد التجربة، والذى هو أساس رواية القصة وكل الفن الروائى. ولا بد أن أشرح فى الحال أننى أرى رواية القصة والفن الروائى شئ يتعدى التعبير اللفوى ويشمل أشكالاً أخرى من التعبير مثل المحاكاة والرقص وحتى الموسيقى. ومثل أداء الدور فإن سرد تحريبتنا يعزز بدرجة ما ثقتنا من خلال تمكيننا من أن نعيش مرة أخرى نجاحاتنا ونتقبل هزيمتنا بشروطنا الخاصة بالتوكيل. وبالفعل

يمكننا أن نرى هنا أهمية عناصر الاتصال والجمهور. ومع ذلك ، والذي لا بد من ملاحظته هو أنه نتيجة للزواج بين تمثيل الشخصية والفن الروائي يبدو دائماً أن هناك مولوداً راحمياً من الفن الدرامي والذي يشترك مع الاثنين في الصفات والمؤثرات. وهكذا يكون رقص المتكرر المتسم بالتقليد وأيضاً فن رواية القصة المتسم بالتقليد كما يشاهد في أفضل أمثلة **Anansesem** القصصية فيما يتعلق بأنانز العنكبوت - بين قبائل الأكان في غانا. وهنا فإن حاجة راوى القصة العارضة لتقديم شخصية رئيسية والتناسب مع زمان ومكان القصة تصبح هي نقطة البداية لسلسلة طويلة من الإمكانيات الدرامية والتي تتضمن شكلاً أولياً من تطور الشخصية من خلال اختلاف اللغة والتقليد والحركة والتفاعل بين راوى (القصة والذي يصبح الآن مثل الشخصية) مع الجمهور والذي بعضه يفترض أيضاً هوية شخصيات مختلفة في قصة وتحدي صدق راوى القصة.

- وتتوعد أساليب فرق رواية القصة في الأكان، غير أن الفرق الواعدة أكثر تظهر إحساساً ملحوظاً بالإبداع الدرامي ، مستغلة جيداً الحوار المرتجل والدعائم وملابس التمثيل والمكياج. وفي أفضل الحالات فإن عروض **Anansesem** المسرحية تشكل المسرح المجرد حيث يتجمع عنصر المبالغة والكاريكاتير والعوامل الإضافية المساعدة مثل الغناء والتصفيق والرقص لإخراج إحساس حي بالسرور المتقاسم والتضامن بين الممثلين في وسط الدائرة وجمهور المشاركين النشط والمتفرجين المهتمين.

ولقد سميت نوع الدراما التي يمثلها **Anansesem** و **Egungun** يوروبا وحفلات **Gelede** التكرية بغير الناضجة ببساطة لأننى أعتقد أنها ما تزال قادرة على التطوير وفقاً لمضمون الفكر وتعقيد الحبكة ومعالجتهم للصراع والتناقض الدرامى بدون ضرورة تغيير شخصيتهم الأساسية. ويكمن إغرائها الأكبر فى تلقائيتها الحية ومعرفة الممثلين المؤكدة بعناصر فنهـم التقليدية.

وبين الشعوب التى تتحدث المانلا فى أقاليم السافانا فى غرب أفريقيا يوجد تراث من المسرحيات الكوميدية والتى تبدو أنها تتمتع بكل الصفات الدرامية التى لا تتوفر فى الأمثلة الثلاث من الدراما غير الناضجة المذكورة سابقاً . وطبقاً لروث فينجان :

لديهم حبكة واضحة ومضمون لغوى ، وأيضاً موسيقى ورقص وملابس تمثيل وجمهور محدد وتفاعل ممثلين عديدين من البشر يظهرون فى الحال فى ميدان القرية الذى هو بمثابة خشبة المسرح.

وأحدى هذه المجموعات من المسرحيات - **Mandingo** - قد وصفت ببعض التفاصيل من قبل لا يوريت وترا فيل فى ١٩٢٨ . وجميعها كوميدية تهدف إلى التسلية والتصوير الواقعى للشخصيات وسقطات الحياة اليومية. وتعالج المسرحيات بشكل خاص الحياة الزوجية وتتضمن أيضاً تعليقات ساخرة على نواحى أخرى عديدة من الحياة. والمؤلفون أيضاً ممثلون.

لقد تم شرح الوظيفة الشعائرية وروابط دراما الـ **Gelede** و **Egungun** التكرية. ودراما **Anansesem** لها أيضاً وظيفة دينية ووظيفة تعليمية حيث إنها تهدف جزئياً إلى إرشاد الشباب للسلوك الأخلاقي والأعراف الاجتماعية وجزئياً أيضاً إلى تفسير الظواهر التي كان يصعب تفسيرها، موضحة غموضها ومتغلبة على تهديد المجهول الذي كانت ربما تحمله. ومع ذلك ، فإن هناك فرقاً أساسياً في تطور الدراما التكرية من ناحية و **Anansesem** من ناحية أخرى. فبينما نشأت الأولى من الرقص التكرى والمتسم بالتقليد ، فإن **Anansesem** تبدو وكأنها نشأت من أساس لغوي، ومتحركة ببطء نحو الدراما مع دمج المحاكاة اللغوية والإشارة وملابس التمثيل وماكياج التكر حيث كان الفنانون موهوبين بدرجة يكفي معها أن يشاهدوا الإمكانيات الإبداعية لأشكال التعبير الأخرى. ومع أنه ليس لدينا دليل قوى عن صلات **Anansesem** بمثل هذه الطقوس من العبادات ، والتي من المعروف أن الحفلات التكرية ظهرت منها، أعتقد أن **Anansesem** لها في الأساس وظيفة شعائرية كما يلمح من صيغة أغنيات الـ **mboguo** المتكررة **“pep”** والمبادلات اللغوية التي يوائمها راوي القصة مع مستمعيه ومن العدد الكبير من القصص ، حيث يهزم في النهاية **Ananse** الشرير والطماع الغبي وينتهي به المطاف بين عوارض خشبية قائمة ، منبوءاً من المجتمع البشرى. والسؤال هو : هل كانت **Anansesem** في الأصل جزءاً من طقوس أو تعويذة وطهارة اجتماعية ؟ أعتقد ذلك ، وهذا ردى على راترى ، والذي لم يقترب من هذا التفسير الشعائري على الرغم من أنه اقترب منه عندما يقدم

"نظرية الكتب" فى محاولة لتفسير عنصر "الفاظظة الواضحة فى العديء من قصص الأكان الشعبفة . وربما تقسب نفس الوظيفة والأصل الشعائرى إلى مسرحفات Mandingo الكومففة الفف ذكرناها بالفعل.

وطف إن الفن الفرامى فى أى شكل مطور هو فى الأساس نشاط جماعى ففطلب لفس فقط من فؤفى الفف ولكن أفضاً جمهوراً مسانداً مفعافاً ، فإن الأحوال الفف قساعد على الفطور الفرامى فففل ففوف ارففافها بالمفتمع . وأكفر ففففاً ، ومع ذلك ، فففو لى أن الفن الفرامى ففطور ، وفزففر أكفر فى فلك المفتمعاف الفف فسوف ففها بفرفة كبفره الظروف الفففة:

١- وطفه نظر عالمفة فففر الناس للممارساف الشعائرفة الفف ففطلب عنصراً قوياً فى أءاء الفف،

٢- الفزوف إلى الفففر الففوائى، على أساس أساففر وفارفخ المفتمع الففص وكذلك ففونه الشعبفة،

٣- شعور ففوف الففصافن الاففماعى والففى ، مع ظهور الشكل البفائى من الفراما من ففاعل الظروف ١ ، ٢ ، فؤفى إلى شكل من أشكال الفن لفس فقط كفففر عن روح الشعب فى المفتمع ولكن الأهم كوسفلة لفقوفة إحساسه بالفرافط والهوفة ،

٤- نظام من "الملاحظفة" ففم من خلاله فوففل أكفر الأعمال الفرامفة ففاحاً إلى جماففر أكفر، ففم ففظه فى الفافرة لأجل المسفقبل ، وأففر،

٥- الحرية أو الحماية من تجارب تاريخية سيئة مثل السيطرة الاقتصادية والسياسية والدينية القاسية من جانب الحلفاء.

وفى معظم المجتمعات الأفريقية مع مجتمعات أخرى حول العالم، فإن الظروف الثلاثة الأولى قد سارت بشكل طبيعى بدرجة مختلفة من القوة وبالتالي إعطاء دفعة لشكل ما من الفن الدرامى البدائى. واقترح أنه إذا كان لدينا دليل مؤكد فريما نجد أن معظم هذه الأمثلة إذا لم يكن كلها - هذه الأمثلة من الدراما البدائية لها صلات قوية مع ديانة المجتمع - مجموعة المعتقدات والممارسات الطقوسية ، والتي من وجهة نظر أفراد المجتمع تؤكد على صحة أخلاقياتهم وبقائهم الجماعى على قيد الحياة. ومرة أخرى لو كان لدينا دليل أكثر، فريما وجدنا أنه فى معظم الأمثلة فإن شكل التعبير الروائى المستخدم فى تشريع هذه الدراما كان أكثر محاكاة من الأشكال اللغوية الناتجة والتي تصبح أكثر ارتباطاً بحركات الرقص والموسيقى من الخطاب والحوار اليومى. ومن ثم رقصات صيادوا Khomani Bushmen والقبائل الأفريقية الأخرى، ورقصات اثارة العشائر المتسمة بالمحاكاة ، وإعادة التشريع البسيط فى سلب الأساطير اثناء حفلات الحصاد، والمهرجانات والاحتفالات الجنائزية والإثارة المتسمة بالمحاكاة ورقصات النصر للمحاربين.

ومن سوء الحظ، ومع ذلك ، ففى أفريقيا فإن عملية التطور الدرامى لم تستمر بسبب غياب الظرفين الأخيرين اللذين اقترحتهما من قبل. وفيما يتعلق

بغيا ب نظم "الملا حظة" المناسبة ووسائل الحفظ ، فريما يدعى بأن المجتمعات الأفريقية كانت تعتمد على التراث الشفهي. وهذا صحيح ، ولكن من الصحيح أيضاً أن أكثر السجلات الشفهية المحفوظة أصبحت أقل مصداقية مع مرور الوقت فى عملية الكتابة من جيل إلى جيل ، إذا لم تكن هكذا ، لكن التاريخ الأفريقى أكثر سهولة الآن من حيث إعادة البناء من التراث الشفهي : وبالنسبة للفنون الاستعراضية ، فإن أهمية هذه الحقيقة تكمن فى أن نوعية النشاط الإبداعى المكثف والذى يتأكد تدفقه المستمر داخل المجتمع عبر فترات طويلة من الزمن من خلال أمثلة دائمة أو سجلات من الانجاز الفنى يمكن أن تضعف جداً ، ليس فقط من خلال عملية النسيان الطبيعية ولكن أيضاً من خلال خضوع كل الأعمال الفنية الناجحة للفش والتعديل من جانب أجيال من الممثلين غير الملهمين وغير الموهوبين. وعلى المرء أن يلاحظ فقط مجموعة من الشباب الأفارقة "الجدد" وهم يؤدون بعض الرقصات الأفريقية "التقليدية" ، بدون تعليم من جانب كبار الراقصين التقليديين ومعلمى الطلبة، لكى يفهم الهدف المنشود هنا. وهذا ما حدث فى أفريقيا على نطاق واسع وأدى إلى أشكال درامية وانطباعات متغيرة باستمرار، غالباً مثيرة وشيقة بسبب صفاتها الارتجالية، ولكن مساهمتها قليلة فى التطور الفنى بالنسبة لنوعية الأهداف الجديدة والتى تميل أعمال الفن العظيم إلى إلهام أجيال متتابعة من الفنانين لتجهيز أنفسهم ، أو بالنسبة للتحديات الكبيرة والتى تفرى المعرفة المؤكدة للإنجازات الماضية الفنانين بقبولها.

هذه هي محنة الفن الشعبى ، لا يمكن الهروب منها وربما شئ لا يستحق الندم عليه داخل سياق الثقافة الشعبية. ولكن ما يتضمنه هو أن أفضل أمثلة الفن الدرامى الشعبى، وأكثر النتائج نجاحًا للتجارب فى الفنون المسرحية داخل الفنون الشعبية ، لا تعيش طويلا : وتخرج من الذاكرة أحياناً بسرعة مثل الأقل نجاحاً ، مع أساليب جعلتها ممكنة. وهذه النسبة العالية من الخسارة قد لا تهم فعلا فى بيئة تعلو فيها الإرادة حيث بقاء الفن الشعبى غالباً ما يكون **raison d'être** فى التعبير الفنى ، وحيث تكمن أهمية مثل هذا التعبير ليس فى ذاته ولكن فى تلك المعتقدات والاحتياجات التى تلهمه، تلك القوى الحيوية التى تدعم وتوحد جوانب الثقافة المختلفة . وفى مثل هذه البيئة فإن كل إبداع فنى يساهم فوراً ومباشرة فى الطقوس التى تؤكد بقاء وسلامة الفن الشعبى وربما يستغنى عنه عن عمد على الرغم من أنه ما زال جديداً - إلا إذا كان له أهمية مستمرة كجزء من الطقوس. وفى مثل هذه البيئة فإن أى تطورات فى الشكل والأسلوب تعبر عن نفسها ببطء. ومع ذلك يقع التطور العضوى كما يوضح تاريخ الفنون المسرحية فى مختلف الثقافات والمجتمعات ، فى غياب أى دليل ربما تفترض بأن التطور العضوى هناك سوف يستمر لكى يكون فى الفن الدرامى الأفريقى إذا ما سمح له بأن يتبع اتجاه قوته الدافعة. وهذا لم يكن ، مع ذلك ، بسبب تداخل قوى مشتتة جداً من خارج القارة.

والآن ما هى القوى الهامة التى دعمت ووحدت جوانب الثقافة الأفريقية المختلفة ، ما هى المعتقدات والاحتياجات التى ألهمت الدراما البدائية والشعائرية

فى المجتمعات الأفريقية ؟ ولقد أشرنا بالفعل إلى بعضها ، ولكن أهمها كانت أنظمة المعتقدات والتى ، وحتى وقت قريب ، كانت تربط بين البشرية فى السابق وفى الحاضر وبين العالم الحى للصخور والمياه والنيران والرياح والنبات والحيوان والشيطان والآلهة ! وهذه وفوق كل هذا كانت أنظمة بذلت قوى غزو الحلفاء أقصى ما لديها لكى تدمرها .

وعندما نقول إنه حتى وقت قريب جداً كانت الحياة الأفريقية تتحكم فيها بشدة أنظمة معينة من المعتقدات الدينية ، فإننا لا نعنى بالضرورة أن عملية التغير السريعة الآن والملاحظة فى كل مكان فى أفريقيا لها أصول حديثة . وعلى العكس ، فإن ما نشاهده ليس مجرد تغيير ولكن انهيار ، نتيجة متراكمة لأكثر من ٥٠٠ عام (فى بعض الأماكن) من خضوع الثقافة الأفريقية لأكثر أشكال السيطرة والاستغلال قسوة . وهذا يعتبر انهيار ليس فقط لأنظمة المعتقدات والعبادة ولكن أيضاً لأنظمة الممارسة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وأنظمة التكنولوجيا ، وأنظمة الاتصال اللغوية وغير اللغوية . وبالنسبة للافتراض الذى يفسر ديناميكيات التطور الدرامى . فقد نقول أنه مع التأثيرات المرغوبة لأول ثلاثة ظروف ضرورية لتطور أشكال الفن الدرامى الطبيعية والتى كانت بطيئة بسبب غياب الظرف الرابع ، فإن عملية النمو كلها قد توقفت فى بعض الأماكن ، فى أماكن أخرى تم الغائها من خلال مجئ قوى الاتجاه المعاكس فى الظرف الخامس . وهذه القوى كانت تحولا فى الديانة المسيحية ضيق الأفق ، واستغلالا اقتصاديا مدمرا للروح ، وقهرا سياسيا لا يرحم والأشياء المصاحبة الثقافية لكل

هذه وأهمها التراكيب الاجتماعية الجديدة المستوردة من أوروبا، وكانت الحالة التي فرضها نوع من الاستعمار المفسد في بعض أجزاء أفريقيا ليس أفضل من العبودية الفكرية والجسدية.

- إن قصة الصدمة معروفة جيداً، ولذا فلا داعي لذكر التفاصيل هنا. غير أن الامتزاج الثقافي الناتج، حيث يستطيع المرء رؤية أي امتزاج غير الارتباط، لم يكن دائماً بدون بعض الفضائل، على الرغم من أن الموقف النهائي صعب تقييمه. وبقدر الاهتمام بنمو الفن الدرامي، ومع ذلك، فربما نقول أن تأثير القرون القليلة الماضية لأوروبا على التعبير الأفريقي كان ممزقاً بدرجة كبيرة.

- وفي هذه المرحلة يمكن أن نذكر شكلين دراميين، على الرغم من نتيجة إمتزاج العناصر الأفريقية والأوروبية. وهذه هي فريق الحفلات الموسيقية الغاني وأوبرا الفنون الشعبية النيجيرية.

- ولقد ظهر فريق الحفلات الموسيقية لأول مرة في سكوندي خلال منتصف العشرينيات كنوع ساخر من التسلية. وقد صمم بوب جونسون، والذي ابتدع هذا الشكل في مناهج الحفلات الموسيقية بينما ما زال طالبا، صمم أن يبقى معه بعد انتهاء دراسته، وسريعا ما نال شعبية كبيرة لنفسه ولفرقته المكونة من ثمانية وهم يجوبون المدن في غرب غانا. ومن أيامه الأولى كان الشكل يحمل علامات التأثير الأمريكي التي لا تخطئها العين من خلال الجاز وعناصر ملابس التمثيل والمكياج المستمدة بلاشك من عروضه الكوميديّة الزنجرية في ذلك الوقت. وبحلول ١٩٣٠

تتاقص عدد فريق المغنيين إلى ثلاثة ولكن اثنين من البوب : بوب جونسون وبوب أناس استمرا في الازدهار. وفي عام ١٩٣٧ ، وبعد أن انسحب زميلاه من الفريق، اضطلع بوب جونسون بدور ديك توربين ودادسون ، والآن وبعد أن اتخذ الفريق الجديد لنفسه اسم Axim Trio ، عزز علاقاته مع حياة الترف الشعبي الغاني من خلال التجوال في نيجيريا مع فريق Cape Coast Sugar Balaies Light Orchestra ، والذي كان يعد أفضل فرق الرقص في غانا. ولقد كان فريق Axim Trio هو الشكل المعروف من أواخر الثلاثينيات حتى الأربعينيات. وكانت هذه الفترة هي أهم فترات أعضاء الفريق الكوميدي الثلاثة : بوب جونسون كمهرج، وديك توربين في دور أليك الذكي ودادسون في دور فتاة كارولينا، والتي أبدعها في الأصل هاتون (العضو الثالث في أيام الأخوين بوب)، وقد تطورت إلى دور لامرأة غانية حديثة متكلفة جداً ، يلعبه دادسون أثناء فترة فريق Axim Trio - أما الآن فقد أخذ الدور صفة الواقع لفتاة من مدينة غانية حديثة نصف متعلمة ، ولكن لا يزال له تأثيره على الجمهور.

وبمرور السنوات ومع ذلك ، وضع دماء جديدة في الشكل مع وجود فرق أخرى أكبر بها فنانون من مدن تشتهر بزراعة الكاكاو في غانا، فإن فرقة الحفلات الموسيقية (أحدث اسم للشكل) اكتسبت الشخصية الغانية . وهذا معناه أنه على الرغم من أن اللغة الرئيسية هي الأكان، فقد تظهر أي مقتطفات من أي لغة أخرى مستخدمة في غانا وذلك في الحوار والأغنيات كلما تطلب الأمر، وملابس تمثيل واقعية تعكس شخصية غانا الحديثة وتطور الموضوعات حول غانا

مثل مزارع الكاكاو المسن الذي يتزوج من فتاة صغيرة من المدينة ويحصل على ركوبة لأجل نقوده ، والرئيس ومن حوله المخدوعين من قبل السياسى الفاسد مع وعود بمشروعات تنمية فى الحى الذى يقطنونه ، والفتاة الصغيرة التى تتزوج رجلاً ذكياً من المدينة وذلك عكس رغبة والديها فقط لتكتشف فيما بعد أنها قد تزوجت من شخص لا وظيفة له. والعمل يدعم الغناء والرقص بمصاحبة موسيقى الفرقة فى التراث المترف على الرغم من أن ما يذهب للموسيقى الشعبية يفيد الممثلين ، وكما هو متوقع تؤدى الأدوار النسائية بنوع من الصوت العالى المدعم. وعلى الرغم من استحسانها الكوميدي فإن الفرص وراء أغلب المسرحيات هو غرض تعليمى مع الاعتماد على السخرية ، وعلى الرغم من أن المسرحيات تستمر لساعات ، فإن فرقة الحفلات الموسيقية تشكل ربما أكثر الأشكال ديناميكية وشعبية للمسرح المعاصر فى الدراما، حيث بدأ يشغل اهتمام عامة الشعب الفانى بطريقة جادة، من خلال برنامج تسلسلى للكوميديا الساخرة بعنوان **Osofo Dadzie**. تعويذة غياب اجتماعى من خلال الضحك الساخر؟ وهل يشير هذا إلى بزوغ فجر يوم جديد من الصحة العقلية ؟

- إن أوبرا الفنون الشعبية النيجيرية ، والتى ترتبط بأسماء مثل هيوبرت أوجاند، كولا أوجانمولا، ولا بيدو، هى شكل من الدراما أكثر علمانية من حفلات التكر، بمعنى أنه بالرغم من أن الموضوعات تشتق غالباً من الأساطير وتحمل قدراً كبيراً من العاطفة الدينية ، فإنها تهدف فى الأساس إلى التنمية. وإننى أعتبرها أكثرها تطوراً مع ذلك، حيث إنها لا تجمع فقط بين عناصر عديدة،

ولكنها تكشف أيضاً عن تركيب أو حبكة روائية أكبر، وتمثيل شخصيات أرقى- وأكثر إثارة بسبب متطلبات الموضوعات الأكثر تعقيداً ، والتناقض والصراع الدرامى الأشد للذين تحققوا من خلال الحوار والرقص ، ومن بين كل هذا ، العمل المتسم بالمحاكاة الأكثر تأثيراً وتمثيل الشخصية. إن ملابس التمثيل كما هو الحال فى مسرحية أوجامولا **The Palm Wine Drinkard** ومسرحية **Labido Oba Koso** غالباً ما تكون متقنة وتعطى انطباعاً. وخشبة المسرح التى تعرض عليها تستغل جيداً ، حتى أنه من على بعد يظل انتباه الجمهور مركزاً على العمل والذى يتطور من خلال الحوار الحى فى يوروبا وتدعم الطبول والغناء الجماعى والرقص المتناسق جيداً أسلوب التمثيل المسرحى. وعلى الرغم من أن الفرق كانت متجولة ، فإنها استطاعت أن تحمل معها معدات اضاءة معقولة والذى مكنتها من تقديم العروض ليلاً ، وكانت تحمل أيضاً دعامات ووحدات مشهدة لخشبة المسرح من المستويات المتعارف عليها ، وكل هذا استخدم بفعالية . ولكن وكما أرى الأمور ، فإن قلب هذه الأوبرا يكمن فى العمل الإنسانى ، والذى يبقى على الجمهور منغمساً للغاية.

وبالنسبة لما تستحقه، فربما نأخذ بالملاحظة التى تقول أن فرقة الحفلات الموسيقية وأوبرا الفنون الشعبية قد تطورتا فى منطقتين أفريقيتين حيث ، وعلى الرغم من اتلاف تجارة العبيد ، إلا أن الحياة والمؤسسات الطبيعية للناس ظلت بشكل معقول كما هى تحت السيطرة الأوروبية. ووراء هذه الملاحظة العامة ، يمكن للمرء ملاحظة أيضاً كيف يبدو الشكلان وهما يعكسان شخصية

مجتمعاتهما فيما يتعلق بالتأثير الغربى على أشكال التعبير الفطرية لكل مجتمع. وبينما كانت فرقة الموسيقى الغانية تميل للاتجاه بشدة نحو الكوميديا السطحية حتى وقت قريب واستغرق الأمر منها أكثر من ثلاثين عامًا لى تطور شخصية غانية حقًا ، فإن أوبرا الفنون الشعبية النيجيرية كانت منذ البداية تركز فى الأساس إلى الحياة الشعبية (يوروبا) النيجيرية وكذلك إلى الأسطورة والموسيقى والرقص والشعر كما يلاحظ فى الترجمة الإنجليزية التى ظهرت فى شكل منشور. ونحن نعلم أن الحياة النيجيرية والمؤسسات الدينية كانت تميل إلى مقاومة النفوذ الغربى. ومما يدعو للسخرية مع ذلك أنه يبدو أن الأحداث بدأت تتجاوز أوبرا الفنون الشعبية وربما الأساطير القديمة لم تعد تصبح كافية الآن، وربما ستحتاج أوبرا الفنون الشعبية لأن توجه نفسها أكثر وأكثر نحو كلية الموقف النيجيرى اليوم وعلينا أن نرى كيف سيستجيب هذا الشكل الشعبى والفنى للتحديات التى تفرضها ظاهرة المادية السريعة والتى تبدو أنها قد استحوذت على أساسيات المجتمع النيجيرى فى السنوات الحديثة.

وقد يقال أن فرقة الحفلات الموسيقية وفرقة أوبرا الفنون الشعبية، مع ذلك ، يقعان خارج الاتجاه السائد فى الدراما الأفريقية المرتبطة بأسماء مثل ايزمون من سيراليون وايدو ، وسوشرلاند من غانا، وسوينكا وبيير كلارك وهنشو وروتيمنى من نيجيريا ، وسيروماجا وروجاندا من أوغندا، ونجوجى واثيونجو وواتيه من كينيا ونيكوسى من جنوب أفريقيا . وقد حاول بعض هؤلاء خاصة سوثرلاند وسوينكا أن يبقوا على نوع من علاقة العمل مع الفرق الأكثر تقليدية

فى بلادهم ، واستخدموا أيضاً أساليب تمثيل مرتبطة أكثر بهذه الفرق. وكتاب مسرح ، مع ذلك ، فهم يمثلون الجيل الجديد من الدراما الأفريقية والتي تخاطب جمهورها بالانجليزية وتمتلك روح العالمية . ولكن ما هو أكثر أهمية ، فإن هؤلاء المسرحيين يختلفون جداً عن الفنان التقليدى والذي كان اهتمامه فى الأساس نحو الفن الشعبى . ولا يهم كم كان هو موهوب الفنان التقليدى ، ولكنه كان يميل لأن يرى نفسه كآلة فى هذا الفن ، وعربة تعبير بلا أى ادعاء فى التأليف غير الفن الشعبى الذى كان يخدمه. وحتى عندما عرف عنه أنه مبدع العمل - سواء كان أغنية أو رقصة أو قصة - فقد كان يبدو أنه يحترم حق الفن الشعبى فى المساهمة فى التأليف من خلال تعديله فى العرض المسرحى. ولكن هؤلاء المسرحيين الأفارقة "الجدد" المذكورين هنا وآخرين قد يخطرون على البال، يغلب عليهم طابع الفردية فى الأساس مع فخر فى جهودهم الفردية، وأفكارهم الفريدة، ووحدتهم الفنية وانجازاتهم. وهذه الفردية ليست دائماً مسألة اختيار شخصى متعمد : ولكن يفرضها عليهم نفس الواقع الاجتماعى والذي يعملون فيه الآن. إن ادراك هذه الحقيقة يجلبنا وجهاً لوجه مع أحد أكثر الجوانب اثارة فى المشهد الكتابى المبدع فى أفريقيا الآن، وهذا مأزق الفنان الفردى والذي يتسم بالدافعية فى التفكير الفريد والتعبير والذي مع ذلك ، عليه أن يحاول وأن يستجيب للنداء العام "بالعودة إلى جذوره الأفريقية". وهذا النداء موجود بشكل طبيعى فى أفضل اهتمامات الفن الأفريقى ولكن يبدو أن يتطلب منا أن نفعل الواقع الاجتماعى للفنان الأفريقى اليوم. وبالنسبة للكاتب المبدع والمسرحى، فإن

أحد تضمينات هذا النداء أنه يقبل أن يعود إلى المواقف وأشكال الفكر المبدع الذى يتمشى مع الواقع الاجتماعى للفن الشعبى والذى من المحتمل أن يتوقف سريعاً بالنسبة له ، سواء كان يحبه أم لا . وبلا شك فإن بعض المسرحيين والفنانين سوف يكونوا قادرين على الاستجابة بشكل ثابت لهذا النداء، ولكن لا يجب أن نتوقع هذه الاستجابة فهم جميعاً ، لأنه كنداء عام لا يبدو أنه يركز على رؤية كافية بالتركيب المعقد الشديد للقوى الجديدة التى تبدأ التقليل من الإبداع الفنى فى أفريقيا الآن. وتتضمن هذه القوى عدم الإيمان بالسحر والشعائر الدينية، والرفض الإيجابى للحكمة الشعبية، علم نفس جديد فرضته المنافسة على التحديث والتصنيع واقتصاد الدفع الذى لا يرحم وأخيراً الإيمان المتزايد بالتكنولوجيا. ويبدو لى أنه إذا أصرت مجتمعاتنا الأفريقية على الذهاب فى نفس طريق المجتمعات الغربية، عندئذ سوف تزداد هذه الفردية الدافعة، وتؤدي إلى نوع من الاحساس المشتت الذى نلاحظه الآن فى المجتمع الغربى مع ما يلازمه فى نوع الدراما التى يدينها نيكوسى وينسبها ببساطة إلى فشل كتاب المسرحية فى الغرب. وعلى أى حال، لابد أن نسأل أنفسنا بجدية عما إذا كان المسرحيون الذين يدينهم نيكوسى ليس لهم صلة بالأمر كما يقول.

وهو نفسه كاتب مسرحى ومؤلف لمسرحية مشهورة لمعالجتها التى تتسم بسعة الأفق للصراعات الموجودة فى عنصرية أفريقيا الجنوبية - وهو موضوع يرتبط جداً بمعالجة الغلو فى الوطنية ، ولدى نيكوسى بعض الأشياء المثيرة ليقولها عن الاتجاهات فى المسرح الأفريقى اليوم ، فى المقالة المشار إليها. وبينما يتفق المرء

بشكل عام مع معظم ما يقوله ، وعلى الرغم من حماسه الصادق بالنسبة لنوعية تنافس التقديم وكل الأشياء الجيدة التي يمكن أن تقدمها الدراما الأفريقية التلقائية ، يبدو لي أن اهتمام نيكوسى موجه أكثر نحو العوامل الخارجة المثيرة وليس روح الدراما، طبيعة التجربة التي يجب أن يساعدنا المسرح فى إنجازها.

واعتقد أن النقطة الأولى التي لابد أن نستوعبها أنه إذا كانت الدراما فى الأساس إلهة ، فهي تعبر عن نفسها بطرق عديدة وأشكال كثيرة وأصوات متعددة. والنقطة الثانية هي أن هذا التعبير والتي قد لا يشكل أى شئ سوى الملل الشديد بالنسبة لأحد الججاج ، قد يكون جوهر التزليل بالنسبة لآخر ويلمس ما بداخله والذي يمكنه من إنجاز الاتصال مع آلهة الضريح. ولذا يبدو لي أن ما يهم فى النهاية ليس كيفية تعبير الآلهة عن نفسها ولكن درجة استعداد خضوع الذات التي يجلبها معه الحاج إلى الضريح وكم القوة الروحانية التي يجلبها قساوسة الضريح لكي يسمعونها عند طقوس الآلهة. وهذا يفسر بدرجة كبيرة المتعة الشديدة التي يحصل عليها كثير من البالغين الناضجين مما يرفضه بعض البالغين الآخرين مثل مسرح البانتومايم أو السبب فى أن تتمتع فرقة الحفلات الموسيقية بأعجاب كبير عند بعض الناس "من ذوى التعليم العالى"والذين لا يتأثرون بشكسبير.

إن الدراما البدائية والشعائرية فى أفريقيا التقليدية يمكن أن تفيد الناس لأنهم جلبوا إليها فكرا مستعداً للإيمان بقوة تأثيرها. ونظراً للشخصية المتجانسة

فى المجتمعات الأفريقية التقليدية وأيضاً بسبب شيوع الخرافات والمواقف والتوقعات والتى هى سمات شائعة بين أعضاء هذه المجتمعات فى حياتهم اليومية ، فإن معظم الناس فى كل مجتمع يمكن أن يستفيدوا من نفس نوعية الدراما - وهى حقيقة أكدتها مرة أخرى العلاقة المباشرة بين الدراما وبين مخاوف وآمال ومعتقدات المجتمع. ويجب ألا تنسى ، مع ذلك ، أن الانفصال والانقسام فى الشكل الذى يميز الحياة المعاصرة مع ضغوطها التكنولوجية والاقتصادية والأيدولوجية المتزايدة تعتبر جزءاً من الحياة الأفريقية اليوم كما كانت الإشارة للعصر القديم وروح الأجداد فى الماضى، ولا يمكن التغاضى عنها باعتبارها لا تتصل بالمرح. وإذا كانت ضغوط الحياة المعاصرة تبدو أنها تصعب الأمور على الناس لكى يقتربوا من آلهة الدراما بنفس الرغبة التى كانوا يستسلمون بها والتى كانوا يستطيعونها فى الأزمنة القديمة فإن العلاج يوجد، فى رأى، فى عدة أشياء يستطيع القساوسة فقط أن يوفروها - بعيداً عما أصفه بالصلة الإجبارية لموضوعات الدراما الجديدة : إن قساوسة الضريح لابد أن يحضروا لعبادة الإلهة فردية الهدف، وثبات الإيمان ، وصفاء النية غير مشكوك فيه للشعائر. وإذا تسلحوا بمثل هذه الصفات ، فإن باستطاعتهم أن يحولوا تقريباً أى دراما إلى عمل سحرى.

- وفى المسرح الحديث، من هم القساوسة ؟ ليسو هم المخرجين ، ولا مديرى المسرح ولا حتى المسرحيين بنصوصهم، ولكن من يقوم بتمثيل الشخصية - الممثلون الذين فى سلطتهم تكمن فى الأساس القدرة على إيصال الإرادة ، ونفوذ

الآلهة على العباد، وهكذا تفرس فيهم حالة من الانغماس العقلى والعاطفى العميق من خلالها يستطيع المسرح بمفرده أن يساعد روح الإرادة التى تأتى إليه من أجل إنجاز قوة جديدة وهدوء وصحة عقلية.

- وبالنسبة لى فإن هناك ثلاثة أعداء مدمرين للمسرح . وأول عدو هو العقلانية الزائدة ، والذي ليس نفس التفكير الزائد. إن مصطلح العقلانية هنا يتضمن كل ما نلجأ إليه لكى نهرب من الموضوع الرئيسى ونتجنب الحقيقة المدهشة. وهو يتغذى على الخوف من المتوسط، سواء عقلانيًا أو جسمانيًا أو عاطفيًا ، وفى المسرح يكشف عن نفسه من خلال الافتقار لإرادة تسليم النفس البشرية كلها لسحر الدراما ، وهو تسليم يتضمن تحديدًا كاملاً أو شبه كاملاً للموضوع - سواء فى دور الممثل كأحد أفراد الجمهور - مع نبض وإيقاع وهدف الدراما. ومثل هذا التحديد الكامل ممكن فقط بالنسبة لمن يؤمنون بالقوة الشافية للسحر ربما. ولكن لا يمكن للدراما والمسرح أن يكون لهما أى تأثير ولا يمكن أن يعيشا بدونه. وعدم وجوده لا يرجع بالضرورة إلى الجهد المتعمد لكى نكون "عقلانيين" وغالبًا ما يكون نتيجة الرضا من جانب الممثل والجمهور ، وغالبًا أكثر ما ينشأ عن الجهل الشديد بإمكانيات الدراما والمسرح، جهل فى جزء منه نتيجة "للتعليم الجيد" والذي يساوى المسرح بأى مشروع آخر فى الملكية الاجتماعية. وحيثما فى المسرح الأفريقى يعبر هذا الاتجاه نحو العقلانية الزائدة عن نفسه ، فربما يكون المرء متأكدًا أنه تراث من أوروبا.

والعدو الثانى للمسرح هو الميل نحو تقليل الدراما إلى حد مجرد التسلية،
والذى يعتقد نيكوسى أنه جوهر الدراما الأفريقية التقليدية . ورؤيتها هكذا،
تتحول الدراما سريعاً إلى شيء ما يقدمه الآخرون لنا، من الأفضل مقابل رسوم ،
بدلاً من كونها شيء يساعد فى إبداعه لأنفسنا من خلال المشاركة الإيجابية،
تماماً بالضبط مثلما يتشارك المؤمنون فى العبادة وهكذا يحققون التقوية. ولذا
يأخذ الجمهور مقاعدهم المريحة فى المسرح بعد عشاء جيد فى الخارج أو لأنهم
يريدون أى شيء آخر يسليهم ، وينتظرون الممثلين لكن يعطوهم ما يستحقونه من
نقود مقابل تلك التسلية. والتسلية بالنسبة لهم تعنى أى شيء يرضى خيالهم
ويشبع غرورهم أو يساعدهم على أغلاق عقولهم عن واقع الحالة الإنسانية
المريـر. ولذا فقد أجاب أحد مخرجى مسرحيات شكسبير عندما سأل فى إحدى
عواصم أفريقيا والتي سوف تظل مجهولة عن السبب فى اختياره هذه المسرحية
دون سواها "ببساطة لتسلية جماهير مدينتنا" والآن قد يتساءل المرء ما هو نوع
التفسير الذى يهدف إليه الممثلون فى هذه المسرحية **Othello** أو ربما لا
يستحق أن يسأل مثل هذا السؤال فى أفريقيا؟

وفى أسوأ الحالات فإن هذا الميل الذى وصفناه يمكن أن يتطور إلى استحواذ
مع الشكل المادى للأشياء فى المسرح ويجعل الممثلين والمخرجين والمسرحيين
يضيفون أهمية غير مستحقة للجوانب السطحية من الدراما والمسرح، تجهيزات
خشبة مسرح مشهدية ، وملابس تمثيل تسطع ، وإضاءة شديدة ومؤثرات صوتية
والتي فقط تشتت الانتباه عن العمل الدرامى الذى يتم عرضه من خلال المظاهر

المتعددة لتمثيل الشخصية ، والذي هو قلب الدراما . وعندئذ تصبح الدراما عرضاً، مجرد مشهد وتفقد الكثير من قوتها فى مساعدة عدد أكبر من الناس لكى يكتشفون فيها وسيلة اتصال مع القوى التى تسيطر عليهم سواء كانت بشرية أو حيوانية أو ميكانيكية أو نفسية أو فوق الطبيعية. ويتكون الاتصال مرة أخرى فى استسلام الذات، وفى التوحد مع هذه القوى ومن ثم السيطرة عليها والوصول إلى اتفاق معها أو عمل تعويذة لها.

- أما العدو الأخير للمسرح ، والمرتبط جداً بالعدوين السابقين، فهو الميل نحو ظاهرة التجارة. ومن ثم فإن وجهة النظر التى تقول بأن الدراما والمسرح يجب أن يتم تسويقهما تلقى رواجاً أكبر وأن الدعاية وزيادة المبيعات يحتاجان إلى تكاليف، وهذا فى النهاية ينتقل إلى الجمهور ، مع نتيجة مؤداها أنه فى المجتمعات حول العالم فإن الأشخاص ذوى الدخل العالية فقط هم الذين بإمكانهم تحمل تكاليف الذهاب للمسرح الحى الحقيقى. وفى الوقت ذاته ، وفى أفريقيا ، وعلى الرغم من الضجة العالية التى تثيرها الحكومات فيما يتعلق بالحاجة إلى تطوير الفنون والثقافة ، فإن هناك جدلاً بأنه لا يمكن توفير المال من ميزانية الدولة من أجل المسرح لأنه ليس عملاً منتجاً. ولذا يصبح الفنان المسرحى هو الضحية ، فى هذه الأحوال ، ضحية المنتج المتعطش للربح والذي يسعى لتزويد السوق السياحى بأعمال تتسم بالمحاكاة عن الرقص والدراما الأفريقية وليس منها فائدة- وهى أعمال من خياله الهزيل التجارى - معتقداً أنه بهذه الطريقة يكمن خلاص المسرح الأفريقى.

إن الإغراء يتمسك المرء بتفضيله الخاص فى المسرح باعتباره أكثر شيء يرغبه من الصعب تجنبه ، ومع ذلك فمن السخرية بالنسبة لأى فرد اعتناق فكرة أن أى شكل واحد من أشكال المسرح هو المرغوب أكثر بالنسبة لأى مجتمع أفريقى معاصر. وكما أشرنا فى السابق فإن المسرح يكشف عن نفسه بأشكال متعددة وعشاق المسرح يجلبون إليه انشغالاتهم. واترك كل رجل يتصل بما يجذبه أكثر طالما هذا الاتصال عميق وذو معنى وطالما يحاول أناس المسرح باستمرار خلق وتعزيز هذه الظروف والتي تجعل مثل هذا الاتصال ممكناً من أجل الأعداد المتزايدة دائماً فى المجتمع.

وهكذا لا يهم كثيراً سواء كانت كوميديا أو تراجيديا أو سخافة فهذه مجرد أشكال مختلفة تحددها طبيعة الموضوع والوعى الدرامى اللذين يراد توصيلهما ، سواء كانت تعبيرية أو طبيعية أو رمزية - فهذه مجرد أشكال أسلوبية تستخدم لإعطاء تأثير أكبر لرسالة ممثل الشخصية وتساعد فى خضوعنا للشعائر الدرامية ، وسواء كانت ضوء شموع أو ضوء نهار - فهذه ليست أكثر من مجرد حيل ملائمة يلجأ إليها الفنان المسرحى لكى يعطى تعريفاً معيناً للتقديم الدرامى ومن ثم تقوية التجربة المسرحية . وللحقيقة فإن كل هذه لها صلة بالمادة ولكنها ليست هى المادة ، مادة المسرح - فالمادة هى الخوف الذى تحاول السيطرة عليه ، والقوى المعادية التى نستعطفها والفراغ الروحى الذى نحاول أن نمأه وجروح العقل التى نحاول علاجها، والفرحة الجماعية التى نحاول أن نتقاسمها، والتقمص العاطفى الذى نحاول ترسيخه مع عالم الأشياء الحية والجامدة حولنا:

هذه هي الخبرات التي يكتسبها الناس المخلصون للدراما والذين يذهبون للمسرح. إن هذا السعي مشابه لأداء العبادات ، وحتى يكون للعبادة أثرها ، فإن العابد عليه أيضاً أن يحضر معه الإيمان بآلهة الضريح ، والفهم والتعاطف للطقوس ، والاستعداد لتسليم نفسه تماماً لإيقاع الخدمة . إن الدراما تتطلب كل هذه الأشياء من هؤلاء الذين يريدون حقاً أن يشاركوا فيها.

إن أكبر نقاط الضعف في المسرح الأفريقي المعاصر الناشئة ، بالنسبة لي ، ليس أنه يحاول تقليد المسرح الأوروبي - كما يحاول البعض أن يجعلنا نعتقد (مع أن المرء على حق عندما يتشكك في مثل هذا التقليد) ولكنه يفتقد إلى عنصر ربما يتوفر جداً على خشبة المسرح الأوروبي : الممثل المقنع والتركيز والنظام مثل المشتركين في حفلات تنكر Egungun وراقص Porro . وإذا أردنا أن نتشاجر مع مسرحنا الأفريقي المعاصر فدعنا نوجه غضبنا نحو ظاهرة الهواة المفرطة فيه وافتقاره إلى النظام والاحساس بالهدف وتخبطه من أجل بعض بعض الدولارات من تحت تراييزات مشغلي الرحلات.

وأخيراً ، ومع ذلك ، يبقى السؤال : في أي اتجاه يتحرك المسرح الأفريقي ؟ إن التأثير القوي للتنفوذ الأجنبي خاصة في المدن والمعدل السريع للتغير في المواقف نحو الفن الدرامي واختيار واستخدام اللغة والعمل ، ووقت الفراغ وأشياء أخرى - كل هذا يجعل من الواضح أن الحركة تجاه المسرح التجاري سوف تستمر إلا إذا تم وقفها عن عمد وبشدة. ومن ناحية أخرى، فإن المؤثرات السلبية

للتليفزيون والسينما على المسرح كتجربة جماعية والتي تدين بأقصى قوتها للمواجهة الجسدية لمثل الشخصية والجمهور (ووجود تجربة مشتركة ممكنة) قد لا يكون من السهل ايقافها. وبينما يقع الناس بشكل أكبر في مصيدة البناء الصناعى والاقتصادى الواسع الذى تشيده الشعوب الأفريقية ، فربما يفقدون قدرتهم أو رغبتهم فى أن يتقاسموا فرحتهم ومخاوفهم من خلال المسرح وهذا هو التناقض فى موقفنا المعاصر، أن الأنظمة غير الشخصية التى وضعناها تميل نحو دفعنا أكثر وأكثر إلى داخل أنفسنا ، بعيداً عن الاتصالات الروحانية والإنسانية التى فى الحقيقة ، نحتاجها أكثر. وباستطاعتى رؤية فقط وسيلة واحدة للخروج من هذا الموقف المخيف وهو أنه إذا كان فنانو المسرح الجديد باستطاعتهم تطوير فلسفة الوجود التى تساندها قيم انسانية أكثر، والتى سوف تحل محل المادية المدمرة فى عصرنا وتجذب الناس نحو المسرح مرة أخرى كأحد الأنشطة القليلة جداً التى من خلالها قد يشاركون تماماً فى طقوسه المغذية للحياة بنفس طريقة القيم التى ألهمت الدراما الدينية والسحرية ، فى كل من أفريقيا التقليدية وفى الثقافات الأخرى التى نعرفها. ومما يدعو للتناقض أنه لكى تحقق هذا ، لن يكفى العودة إلى "الجذور التقليدية" فسوف تحتاج بالتأكيد إلى فهم القوى الجديدة التى تهدد مجتمعاتنا ، الأشياء التى تخيف وتفرح شعوبنا، وسوف نضطر للبدء فى التفكير وفقاً للنماذج الأصلية فى العلاقات الإنسانية المختلفة عن النماذج الناشئة ، وسوف نحتاج إلى أساطير متصلة جديدة، ولكن ربما أهم ما فى الأمر، أننا سنحتاج فنانين كرسوا حياتهم حقاً لمفهوم المسرح الذى تعرضنا له هنا.

كما أرى الموضوع الآن ، فإن هناك على الأقل تعزيتان بالنسبة للمسرح الأفريقى الجديد . الأولى هى أنه باستطاعته احتضان عدد لا ينتهى من الأشكال والتجارب، حتى أنه إذا ما كان هناك فنانون مخلصون يعملون فيه، فسوف يكون باستطاعته التوفيق بطريقة متساوية بين العدد اللانهائى من التوقعات التى تبدأ فى الظهور فى مجتمعاتنا الأفريقية . ولكن تحديد التوقعات التى تستحق أخلاقياً وجمالياً الاهتمام بها لن يكون سهلاً، وليست الإجابة عند أى شخص واحد . والتعزية الثانية هى أنه إذا كانت الدراما ترقى بشكل جدى وخيالى فى مدارسنا وجامعاتنا فهى تستطيع تحريك الوعى الذى تحتاجه أجيالنا القادمة لكى ينمو حبهم للمسرح وتعاطفهم مع كل الأشياء الخيرة التى يستطيعون تحقيقها من خلاله لأنفسهم ومجتمعهم بشكل عام . ويبدو لى مع ذلك أن أكثر المجالات الواعدة لتطوير الدراما الحية وبرامج التدريب وغرس الإحساس العميق بإمكانيات المسرح ، يكون فى مؤسساتنا التعليمية خاصة تلك المعنية بتخريج المعلم . وبالمعنى الجاد ، فإن معلمى الدراما والشباب الذين يعلمونهم لابد أن يكونوا أفضل ما لدينا من آمال بالنسبة للتقاليد المسرحية ذات المعنى والجديدة فى أفريقيا .

بابا توند لاول

التراث الأفريقى للفن والعرض المسرحى الأمريكى الأفريقى

- إن مصطلح "أمريكى أفريقى" يعكس ثنائية تجربة السود فى أفريقيا الشمالية ، ويشير إلى ما وصفه دويوا بأنه وعى مضاعف ، بمعنى الإحساس يكون المرء أفريقيا وأمريكا فى الوقت نفسه "روحان وفكران ونضالان لا يلتقيان، ومثلان يتصارعان فى جسد أسود واحد" إنه تداخل ديناميكى للقديم والجديد - الماضى والحاضر . وكما يدعى رون هارتفيلد .

إن تجربة الشعوب الأفريقية فى أمريكا تغلب عليها بشدة صفة النظر للوراء . وإذا لم ننظر للوراء فلا يمكننا أن نعرف من نحن . إن الرحلة اللاختيارية من أفريقيا ، وممر المتوسط المخيف، وتشقت المائلات ، وأنظمة اللغة والممارسات الطقوسية التى تضرب بجذورها فى رأى الواحد الجماعى، وانفصال الأمهات عن أطفالهن والعروسات عن عرسا لهن - كل هذا ساهم فى اهتمام أمريكا السوداء بماضيها . وفى بحث (كل من الكتاب والفنانين الأمريكان الأفارقة) وترسيخ الصلات بين هذين التيارين تكمن رابطة الكثير من الفن الأمريكى الأفريقى .

إن الجذور الأفريقية لهذه الرابطة يمكن أن تعود إلى عصور ما قبل التاريخ وتتضح فى الحفريات الصخرية والرسومات الموجودة فى كل أنحاء القارة

الأفريقية. وهناك بعض الأمثلة (من نامبيا فى جنوب غرب أفريقيا) والتي يعود تاريخها إلى ٢٧٠٠٠ عام قبل الميلاد ، على الرغم من أن العديد منها قد تكون أقدم بشكل أكبر. والتأكيد فى الفن الصخرى ما قبل التاريخ على زينة الجسد، والرقص، وارتداء الأقنعة والأشكال الأخرى من الاحتفال يوضح أن الفنون المسرحية والبصرية كانت جزءًا لا يتجزأ من الثقافات الأفريقية منذ فجر الوعى الإنسانى.

- وبسبب أهميته الكلية فى الوجود، لعب الفن دورًا أساسيًا فى المجتمعات الأفريقية ما قبل الاستعمار - وما زال يلعب هذا الدور بدرجة كبيرة اليوم. وترجع العديد من علوم الكونيات الأفريقية أصل البشرية إلى عمل منحوت لإله خالق يحمل أسماء فنية مختلفة فى ثقافات مختلفة مثل أما (المنشئ) بين الدجون (مالى) دايا (مصمم الموضة) بين الجولا (ايبيريا) ، بوريور (النحات) بين قبائل الآشانتى فى غانا، واليدا (المنشئ) بين اليوروبا (نيجيريا) إلخ. ويعد إكمال النحت فإن الإله الخالق كان يبيت فيه قوة الحياة (الروح) التى تعرف بـ نياما من جانب الدجون ، du بواسطة الدان ، okra بواسطة الآشانتى ، و emi بواسطة اليوروبا. وهذا يجعل الجسد البشرى نوعا من النحت الذى تدب فيه الحياة من خلال الروح. ومن ثم فإن Ewe غانا وتوجو يطلقان على الإنسان " amegbeto طمى مشكل حي" ويعتبر الفرد على قيد الحياة ظالما تسكن الروح فى الجسد. إن انفصال الروح عن الجسد يؤدى إلى الموت عندما، وطبقًا

للاعتقاد الشائع ، تعود الروح إلى الآخرة ، على الرغم من أنها قد تجسد كرضيع يبدأ حياة جديدة على الأرض. وبمعنى آخر فإن الفن يجعل الروح تكشف عن نفسها في العالم المحسوس.

إن كثيراً من الفن الأفريقي الفطري يتعلق بالمفاهيم أكثر مما يتعلق بالوصف بسبب وظائفه الروحانية والاجتماعية. ودائماً ما تكون الرأس هي الأهم في أي شكل منحوت لأنها تعتبر مركز قوة الحياة، والتي بدونها لا يمكن أن يوجد الشخص. وقليلاً ما يتساءل الفن في الديانات الأفريقية وهو يستخدم ليس فقط لتجسيد القوى فوق الطبيعة ولكن أيضاً للإشارة إلى القيم الهامة في الوجود الروحاني والاجتماعي. وفي المستوى العلماني ، فإن الهندسة المعمارية وتزيين الجسد وفتون الديكور جميعها تستخدم لإبراز التذوق والحالة النفسية والمكانة والنفوذ السياسي.

تمثيل الكلمة ، عزف الموسيقى، والشعور بالإيقاع :

بسبب الطبيعة التعبيرية والديناميكية للكلمة المنطوقة ، فإن العديد من الثقافات الأفريقية قد تجاهلت فن الكتابة حتى وقت قريب. وفي أفريقيا ما قبل الاستعمار ، كانت الأساطير والحكايات الشعبية والأمثال والتاريخ تنتقل شفهيًا من جيل إلى جيل بواسطة نقابات المؤرخين والشعراء المحترفين. ويعرف هؤلاء المحترفون بـ griots بين الماندى و okyeame بين الآشانتى و arokin بين اليوروبا و bulaam بين الكويا في زائير. وبالنسبة لراوى القصة أو الشاعر

المحترف فإن الخطابة تعتبر شكلا من أشكال العرض المسرحى. ولا يقف المتحدث ثابتاً فى مكانه أبداً ولكنه يؤدى الرواية مستخدماً الإيقاع والمحاكاة والترنيمات. ويستخدم بعض رواة القصة حيلة متعلقة بالذاكرة. فعلى سبيل المثال يعزف الـ griots على الكوردفون والذى يطلق عليه Kora بينما يحمل عرافو الـ mbudye فى لوبا زائير فى ألواح خشبية تتعلق بالذاكرة وتسمى Lukasq. وفى مجرى تذكر الماضى ، وعلى أية حال، تحدث التغيرات ليس فقط فى تفاصيل القصة ولكن أيضاً فى طريقة النقل الشفهى ، وليست إعادة رواية القصة هى نفسها أبداً ، فكل حكاية تكون فريدة من نوعها وتدعم بالأمثال والاستعارات والكنائيات والتورية والعبارات المتناقضة. وأحياناً مثلما بين قبائل ليمبا فى سيراليون وآكان فى غانا وكوت دى فوار واليوروبا وايجبو وايبيبو فى نيجيريا فإن المساعدين أو أفرادا من الجماهير يقومون بترقيم الرواية بالأصوات أو كلمات الاستحسان ويحولون المناسبة إلى عرض مسرحى من نوعية النداء والاستجابة.

وترتبط الكلمة والصوت ببعضها جداً فى أفريقيا لدرجة أنه تكاد لا توجد أحداها بدون الأخرى. ولا توحى الأعمال المنحوتة فقط بالأفكار والمثل ولكنها تستخدم أيضاً للتوسط بين الإنسان وعالم الأرواح، وتصبح بؤرة للتضحيات والإطراء والعرض المسرحى الراقص. وحقا فإن كل مناسبات الحياة الهامة – الميلاد والزواج والعمل والحرب والموت والعبادة – كلها يصاحبها أو يتم الاحتفال بها بالفن والموسيقى والرقص. والكثير من الموسيقى الأفريقية تتصف بالتأكيد

على الأصوات الملفوظة (والتي تتضمن الصيحات والنباح والصوت العالى وإخفاء الصوت وغناء النداء والاستجابة) والإيقاع (خاصة إيقاع الطبول) والإيقاع (المنتظم وغير المنتظم والمنقطع والمتعدد والمخلوط) وتأخير النبر والارتجال ، وبينما قد تتنوع أساليب الرقص من جماعة إلى أخرى ، فإن هناك ملامح مشتركة : جذع الإنسان المائل ، دوران الفخذ، التصفيق، الميل لأعلى وأسفل وللخلف وللأمام ، والحركات الدائرية التى تصاحبها استدارات حادة وقفزات اكروباتية وأيضاً قوانين متعددة الموازين الشعرية فيها تستجيب أجزاء الجسم المختلفة للآلات الموسيقية المتنوعة. وقد لاحظ أدانسون وهو فرنسى عاش بين قبائل الـوولوف فى السنغال بين ١٧٤٩ و ١٧٥٤ هذه الظاهرة : "إن الزوج لا يرقصون خطوة، ولكن كل عضو فى جسدهم وكل مفصل وحتى الرأس نفسها، يعبر عن حركة مختلفة ، ودائماً محافظون على التوقيت".

توسط الروح وارتداء القناع :

إن توسط الروح فى الديانة الأفريقية تبنى على منطق أنه ، حيث إن الجسد هو عربة قوة الحياة أو الروح ، فهو قادر على احتواء وإظهار قوى فوق طبيعية غير منظورة. والوصول لهذه النهاية يعنى أن القديس أو القديسة قد يمر بطقوس خاصة تحول جسده أو جسدها إلى وعاء تسكنه روح خاصة مؤقتاً عندما يستثار. وفى هذا السياق فإن الجسد البشرى يعمل كعتبة بين ما هو علمانى وما هو مقدس ويمكن الإنسان من التفاعل مباشرة مع الإنسان السوبر.

آن توسط الروح بشكل متكرر يأخذ شكلاً أكثر إتقاناً فى ارتداء القناع عندما يحصر الجسد فى ملابس تمثيل ملونة مصنوعة من الفيبر وأوراق الشجر أو جلود الحيوانات. وعادة ما يشارك مرتدى القناع فى طقوس أولية تجهز جسده للاستحواذ من قبل الروح المرتبطة بالقناع. والأمر يستحق التأكيد بأن القناع المخلوق لأهداف دنيوية أو تسلية قد لا يحتاج مثل هذه الطقوس ولا يفترض أن مرتدى القناع سيتم الاستحواذ عليه أثناء العرض المسرحي. ومع ذلك فإن مثل هذا القناع ما زال يعتبر مقدساً بسبب وظيفته الاجتماعية والسياسية أو الروحانية.

- وعموماً تختلف وظيفة القناع من مجتمع أفريقى إلى آخر. فبعض الأقنعة مثل Kungang فى قبائل باميليك وباموم (الكامبيرون) و ekpe فى ايفيك (نيجيريا) و kifwebe فى سونجى تعمل كوكيل فى السيطرة الاجتماعية، وتعزز القانون والنظام وتنتهى المشاجرات وتنزل العقاب. والبعض الآخر - مثل Poro، Lo و sande فى غرب أفريقيا و Mukanda فى زائير ربما تمثل المعلمين والمعالجين المشاهدين من العالم الروحانى والذين يعتمد عليهم حفظ التراث الثقافى والسعادة الروحانية وفى أجزاء عديدة من أفريقيا تستخدم السخرية كوسيلة للإصلاح الاجتماعى. والأقنعة مثل Gonde و Gongoli عند قبائل الـ Nende (سيراليون) و Gagon عند قبائل الـ Dan (ليبيريا) و Okorosia و Okumpa (نيجيريا) تسخر من القادة غير المسئولين والعناصر المضادة للمجتمع الأخرى. وغالباً ما تتواصل الأقنعة مع الإشارات الخاصة واللغات

المقصورة على فئة قليلة. وهكذا فى ثقافات أفريقية عديدة فإن هناك مستويان من المعرفة، الشعبية وهى التى متاحة لعامة الناس أو المقصورة على فئة قليلة صاحبة الامتيازات.

المهرجان ومسرح الطقوس:

إن التفاعل الديناميكي بين الفنون المسرحية والبصرية يمكن التعبير عنه على أفضل وجه فى المهرجانات الأفريقية. ولأنها ملهمة من قبل أساطير الإبداع والهجرة والغزو، فإن معظم المهرجانات الأفريقية هى تذكارية ولها طقوس . ويأتى التأكيد على الطقوس من الاعتقاد بأن الطبيعة تسيطر عليها قوى غير مرئية والتى لابد أن تسترضى بالفن والتضحيات. ويزيد ارتداء الأقنعة من التفاعل بين ما هو إنسانى وما هو سوبر إنسانى إلى مستوى تشريع فيه الأعمال النموذجية الأصلية للتأكيد على الإثراء الزراعى والإنسانى والشفاء والنصر فى الحرب، والأمان من مصائب الطبيعة أو تعزيز السلم والانسجام الاجتماعى. غير أن الأساطير والطقوس ليست ثابتة أبداً. والطبيعة والتركيب ومدى كل احتفال تتطور باستمرار تحت ظروف سياسية واجتماعية مختلفة، ومصادر مادية وبشرية متاحة وعوامل أخرى تتنوع فى تراث الفنون المسرحية والذى يشجع على الارتجال الفردى داخل التقاليد الراسخة منذ أمد طويل.

- والقول بأن معظم المهرجانات الأفريقية تتعلق بالطقوس لا يعنى أنها بالضرورة دينية. وكما يشير أوجانبا ، "عندما يشاهد المرء مهرجاناً أفريقياً ...

فإن الانطباع السائد غالبًا ما يكون إنسانيا أكثر من كونه دينيًا. وهناك صلة قوية بين ما هو مقدس وما هو دنيوى فى الديانة الأفريقية. وتعتبر الفنون المسرحية والبصرية وسائل تجسد وتؤكد على وتحفل بالوجود الإنسانى نفسه. وهكذا ، عندما تم تهجير الأفارقة إلى الأمريكتين أثناء تجارة العبيد عبر الأطلنطى ، كانوا متمسكين بتراث أجدادهم بشدة ويجمعون بينه وبين التراث الأمريكى.

ومنذ بداية القرن العشرين فإن دراسة المحفوظات الأفريقية فى الأمريكتين وأجزاء أخرى من العالم سيطر عليها نظريتان من نظريات الأنثروبولوجي. والأولى هى نظرية الاحتفاظ لهيرسيكوفيتش فى الأربعينيات. وطبقًا لهيرسيكوفيتش فإن اللغات والثقافات الأفريقية على الرغم من اختلافاتها الواضحة تتمتع بعوامل مشتركة راسخة وعديدة، وهذه العوامل المشتركة هى التى سهلت من بقائها فى "شكل عام" فى العالم الجديد. وعلى النقيض يقترح برايس ومينتز ما يطلقان عليه نظرية التجديد . ومن وجهة نظرهما وحيث إن الأسرى الأفارقة جاءوا من أماكن مختلفة من أفريقيا مع لغات وثقافات مختلفة "ونقلوا تقريبًا فى شاحنات غير متجانسة ، فلا يمكن القول بأنه كان لديهم ثقافة جماعية واحدة ينقلونها". وطبقًا لمينتز وبريس فإنه مهما يكن هناك من عوامل مشتركة ثقافية فإن الأسرى الأفارقة قد تكيفوا مع المواقف الجديدة وخلقوا هجينًا - وهى عملية قد تكون بدأت على سفن العبيد أو حتى فى القارة الأفريقية نفسها بينما كان الأسرى ينتظرون النقل إلى الأمريكيتين.

- ومع أن هناك دليلاً قوياً يدعم هاتين النظريتين، فكلاهما لا تأخذ في الحسبان الدور الذى تلعبه الذاكرة فى الإنتاج ونقل الصور. وعلى الرغم من أن لها مستويات متعددة من المعنى، فإن الذاكرة فى الأساس هى إعادة تجميع للأحداث أو الصور التى مررنا بها سابقاً. ويتعرف كورنيرتون على أربعة أنواع مختلفة من الذاكرة : الشخصية (إعادة تجميع الأحداث من تاريخ حياة المرء الماضية) ، المعرفية (القدرة على تذكر الحقائق التى تعلمناها أو الأنشطة التى مررنا بها سابقاً)، المعتادة (سلوك أو مهارة عملية مكتسبة من خلال التكرار)، والجماعية أو الاجتماعية (المعرفة المتحصلة من خلال التعليم والوعى التاريخي ، والتى توفر سياقاً لتقاسم ونقل التجارب الجماعية والشخصية). واليوم فإن التعريف التقليدي للذاكرة كتخزين عقلى قد تم تعديله ليأخذ فى الحسبان التغيرات التى تحدث غالباً فى عملية استعادة الماضى وإعادة تقديمه. ولكن لأن كلاهما يتعامل مع الماضى فإن الذاكرة والتاريخ غالباً ما تتم المقارنة بينهما. وينظر المؤرخ الفرنسى فوراً إليهما باعتبارهما شيئان مختلفان ولكن متصلان - أحدهما مرتبط بإعادة التجميع والنسيان والآخر بإعادة بناء الماضى. ويمكن القول بأنه حيث إن عملية إعادة التجميع تتضمن أيضاً إعادة البناء والعكس صحيح، فإن الذاكرة هى شكل من أشكال التاريخ والتاريخ شكل من أشكال الذاكرة. وكونها إعادة تجميع أو تفسير للماضى ، فإن الذاكرة لا تسهل فقط نقل الملكية الثقافية من مساحة جغرافية إلى أخرى ، ولكنها أيضاً حافز فى بناء وتفاوض الهويات الجديدة.

ومثل المؤرخ المحترف ، يعتمد الفنان الأفريقى التقليدى على الذاكرة المعرفية لتخليد الأشكال والأساليب المنقولة من الماضي. وليس غريباً لذلك أن بعض الأسرى الأفارقة استطاعوا إعادة إنتاج فى الأمريكتين أعمال إنسانية مشابهة لتلك التى تركوها ورائهم. فعلى سبيل المثال عمامة الرأس التى ترتدى فى حفلات قبائل الجليلد من خلال عبيد يوروبا فى برازيل وكوبا القرن ١٩ تتشابه مع تلك الموجودة فى يوروبالند اليوم. وتشبه طيلة من القرن ١٧ قيل أنها مأخوذة من العبيد فى فرجينيا ما قبل الاستعمار - تشبه كثيراً طبول قبائل الأكان فى غانا وكوت دى فوار اليوم والتى اعتقد العلماء فى البداية أنها قد استوردت من أفريقيا. ولكن التحليل اللاحق لمكوناتها أظهر أنها مواد خام أمريكية، مما يشير إلى أن الطيلة صنعها بالتأكيد فنان أسير من قبائل الأكان (من المحتمل الآشانتى). ولاحظ أيضاً التشابه بين مظهر أشكال السُّلطة "المنحوتة فى الكونغو" والأوعية المصنوعة فى ١٨٦٠ بواسطة العبيد السود فى حى ايدجفيلد فى ساوث كارولينا. وكون أن هذا أكثر من مجرد مصادفة يمكن التعرف عليه من خلال حقيقة أن الولايات الجنوبية كان بها العديد من العبيد من أصل كونغولى خلال فترة ما قبل الحرب. وفى الحقيقة فإن سفينة العبيد Wanderer قد جلبت آخر مجموعة من عبيد الكونغو إلى جورجيا فى ١٨٥٨ وقد بيع أغلبهم إلى مزارعى ايدج فيلد. ويقال أن أحد المهاجرين الجدد ويدعى طاهرو (اسم فى العبودية كان روميو) قد شيد منزلاً على الطراز الكونغولى فى ايدج فيلد. ويسجل أحد دفاتر العمل فى مصنع للخزف بايدج فيلد اسم روميو واحد بين العمال. وطبقاً لسنيديا

بولدوين "إذا كان هذا هو روميو الذى وصل على السفينة Wanderer فى ١٨٥٨ ، فإن المستندات تقدم أول دليل مباشر للصلة بين شعب الكونغو الأفريقى وإنتاج أوعية ايدج فيلد .

- ويبدو أن هذه الأمثلة على الاستمرار العرقى المحددة تؤيد نظرية الاحتفاظ ولكنها تناقض فكرة أن الظاهرة الأفريقية عاشت فقط فى "شكل معجم". وفى الوقت نفسه فإن هذه الاستمرارية تتحدى افتراض نظرية التجديد بأن المنتجات الأولية للأسرى فى العالم الجديد كانت مختلفة جداً عن تلك التى تركوها خلفهم فى أفريقيا. ومن الواضح أن الأسرى المولودين فى أفريقيا لديهم إعادة تجميع للنماذج الأفريقية بشكل أوضح من هؤلاء المولودين فى أمريكا. والذين أما استمروا مع ما قد توارثوه أو ببساطة اخترعوا نماذج جديدة. وهكذا ولو تم تطبيق هذا بموضوعية ، فإن النظريتين - الاحتفاظ والتجديد - يكملان بالفعل بعضهما الآخر. ويكفى القول بأن طبيعة الظاهرة الأفريقية فى منطقة معينة تعتمد على متغيرات مثل التركيب العرقى للعبيد وعدد الفنانين المتدربين المولودين فى أفريقيا والموقف السائد لمعلمى العبيد نحو التقاليد الأفريقية. وفى البرازيل وكوبا على سبيل المثال ، حيث سمح لأعداد ضخمة من أسرى اليوروبا والكونغو بتنظيم أنفسهم فى اتحادات عرقية تسمى *naciones* و *cabilods* يمكن التعرف عليهم بسهولة مع أن آخرين قد عاشوا فقط فى أشكال هجينية. وحتى فى هاتين حيث تتحد اليوروبا / ايوى مع العناصر الغربية المسيحية فى ديانة الـ Voodoo ، فإنه يمكن التعرف على عناصر معينة من اليوروبا والفون.

وبينما لم يشجع أسياذ العبيد الجمعيات العرقية كما فعلوا فى أمريكا الشمالية ، فإن الآثار الأفريقية عاشت فقط فى أشكال مشتتة مثل نحت الخشب، وأعمال الحديد، والخزف والآلات الموسيقية. وهناك دليل كاف بأن الأسرى الأفارقة قد استخدموا الفن للأغراض الاحتفالية والطقوسية، كما كان الأمر فى البلد الأم. وفى الثلاثينيات من القرن العشرين سرد روبرت بينكى وهو عبد سابق من السافانا، جورجيا تجربته قائلاً :

إننى أتذكر أن الأفارقة الرجال كانوا يستخدمون طوال الوقت فى صنع صور صنيبة صغيرة. وأحياناً كانوا يبدون مثل الرجال وأحياناً أخرى مثل الحيوانات. ومرة واحدة صنعوا صورة كبيرة. ووضعوا رمحا فى يده ومشوا حوله وقالوا إنه الرئيس. ولكن هذا الطمى كان به الكثير من طين النهر ولم يستمر طويلاً. وأحياناً كانوا يحاولون صنع صورة من الخشب ولكن تبدو أنها تفتقر إلى الآلة المناسبة ولذا فإنه معظم الوقت كانوا يستخدمون الطمى.

وعلى الرغم من أن رقص الـ Juba كان شائعاً فى كل أنحاء الأمريكتين ، فإن نشأته الفعلية ومعنى الـ Juba يظلان غامضان. وطبقاً لإحدى الروايات فإن المصطلح يشير إلى الطعام المتبقى الموضوع فى وعاء كبير والذى كان يتقاسمه الأسرى الأفارقة مع الحيوانات. ولكن الرواية لا تفسر تماماً كيفية ارتباط الطعام المتبقى برقص الـ Juba. والافتراض الحالى هو أن الرقص قد نشأ بين عبيد

البانتو وأن المصطلح جوبا يأتي من الكلمة الأفريقية *giouba*، *ginguba*، *diuba* والتي تعنى القول السوداني، الساعة، أو الشمس. وبينما يعد هذا ممكناً ، فلا بد من ملاحظة أن المصطلح يحدث أيضاً بين قبائل الأكان في كوت دي فوار وغانا وتوجو، حيث يشير إلى أنثى مولودة في يوم الاثنين وليس إلى الرقص. وبين قبائل اليوروبا في نيجيريا وجمهورية بنين، من ناحية أخرى، فإن التعبير يعنى البيعة أو الإجلال وغالباً ما يشير إلى الإشارة أو الرقص الذي يصاحبه. إن ارتباط رقص الجوبا بالإجلال يعتبر مهماً : ليس فقط لأنه يتفق مع معنى اليوروبا في المصطلح ولكنه يذكرنا بتفضيل أسرى اليوروبا في أمريكا الشمالية (الذين عرفوا فيما بعد بالناجو والبوبو أو وايداه) بسبب خضوعهم. وقد قيل أن هؤلاء الأسرى كانوا مهذبين جداً ومتحضرين ومحترمين جداً لأسيادهم. وفي الحقيقة فإن تعبير الجوبا يظهر بوضوح في الأغنيات والرقصات والحفلات الدينية المرتبطة بأحفاد أسرى اليوروبا في الكاريبي والبرازيل. جانب آخر من رقص الجوبا Wilmington والذي يوحى بأن له أصول يوروبية هو "الملابس الخرقية". وكما يلاحظ ستاكي فإن هذه الصورة تذكرنا بقناع *Egungun* القديم في اليوروبا. والذي ربما أدخله الداهاو مينز والجماعات المتصلة إلى نورث كارولينا. ويذكر أحد التحليلات عن الراقصين وجود الرجال المقنعين والذين يرتدون ملابس مثل النساء. وهذا يذكرنا بـ *Gelede* قناع عند اليوروبا مخصص لقوى النساء الروحانية. وغالباً ما يمثل قناع *Gelede* الذي يرتديه الرجال أنثى وتتكون الملابس من "أغطية رأس أنثوية متعددة الألوان ووشاحات أطفال ... مربوطة حول الجسم".

إن الملامح المميزة لرقص الـ جوبا فى الكاريبى وشمال أفريقيا هو تأكيدها على علامة القدم وحركات الجسم القوية ، وهذه هى أيضاً صفات فى رقص الـ Gelede . فعلى سبيل المثال فإن قناع الـ Gelede المسمى Epe فى بداية عرضه يتكسر إلى أناشيد تعويذية "نحو القوى العليا" وهذا يسمى ijuba، البيعة. وتتكون رقصاته من خطوات ذكورية واستدارات درامية سريعة وعلامات وأنماط قدم إيقاعية وحركات قوية للذراعين وبشكل متساو يتصل الأمر هنا بملاحظة وارين بأن الملابس عند راقصى الجوبا كانت تشمل "فروة الغنم أو خيوطاً من قرون الماعز المجفف" والتي تجلجل عند كل حركة وقد تكون هذه بديلاً عن الخلخال المعدنى فى قناع الـ Gelede، والذي يجلجل بطريقة إيقاعية أثناء الرقص ويضخم من حركات القدم المتقطعة. هل استطاع اسرى اليوروبا أن يبتدعوا المصطلح جوبا على الرغم من طبيعة الرقص المرتبطة به ؟ وفى البرازيل والكاريبى فإنه من المعروف فى اليوروبا والبانزو (خاصة الكونجو) أن العناصر الدينية والثقافية قد عزز كل منهما الآخر بسبب التشابهات الأساسية فى عناصرها المكونة. هل رقص جوبا هو مثال آخر على هذا التحول الثقافى ؟ ويأمل أن تلقى الأبحاث القادمة الضوء على هذه التساؤلات. وقد تضمنت الرقصات الأخرى ذات الأصول الأفريقية والتي يؤديها العبيد Pas-ma - La, Calenda, Buzzard Lope , Ring Shout.

وهناك صورة من أواخر القرن الثامن عشر فى مركز أبى روكفيلر للفنون الشعبية فى ويليام سبيرج بفيرجينيا تبرز جماعة من الراقصين السود يصاحبهم

موسيقيان أحدهما يعزف على الكوردوفون والذي يشبه ما كان موجودًا في ١٨١٩ في ميدان الكونجو للمهندس المعماري الأمريكي المشهور بينجامين لاتروب: "إن أغرب آلة هي التي كانت ذات أوتار والمستوردة من أفريقيا. ويظهر رسم لاتروب عن للآلة بوضوح أنها تنتمي إلى تصنيف آلات العود الأفريقية والتي تسمى Banjovr أو Kova، أجداد البانجو الأمريكية. وونستنتج من رسم لاتروب أن الآلة قد استوردت من افريقيا ولكن لا يستطيع المرء الحكم بإمكانية أنها قد صنعت في نيو اورليانز.

من ما هو عرقى إلى ما هو خاص بشعوب أفريقيا ووعى الديسبورة:

في أفريقيا ما قبل الاستعمار كان الفرد يتربى على معرفة ثقافته في الأساس أو جماعته العرقية. وكما لاحظ ستاكي كانت سفن العبيد هي أول من احتضن وحدة العبيد عبر الخطوط الثقافية وكانت الخبرات المشتركة في الإذلال والمعاناة على سفن العبيد مع التوافق الاجتماعي النفسى والذاكرة الجماعية للماضى الأفريقى هي التي في النهاية وحدت الجماعات المختلفة ، ممهدة الطريق نحو تحول الهويات العرقية إلى وعى جديد والذي حددته فكرة الجنس البشرى. وفي فترة ما قبل الحرب فإن الكثير من السود العبيد والمتحررين كان لديهم الأمل في العودة إلى أفريقيا وذهب البعض منهم ليستقر في ليبيريا ، ولكن عقب إعلان التحرير في ١٨٦٣ وتميرير التعديل الرابع عشر في ١٨٦٦ ، والذي أعطى المواطنة للسود الأحرار والعبيد السابقين، فإن الأفارقة (المعروفين

فيما بعد (بالزواج) بدأوا الاندماج في الثقافة الأمريكية السائدة. ويشكل أحفادهم الآن جزءاً هاماً من الديسبورة الأفريقية، والذي حدده بالمر بجماعة متنوعة متحدة " من خلال ماضى يرتكز أساساً ولكن ليس تماماً على الظلم العنصرى والكفاح ضده، وهم يتقاسمون رابطة عاطفية مع بعضهم البعض ومع قارتهم الأولى ... ويواجهون مشكلات مشابهة في بناء وتحقيق ذاتهم".

التخطيط لدورة جديدة في الفنون البصرية:

إن الفن الأمريكى في فترة ما قبل الحرب كان في الأساس امتداداً للتأكيد الأوروبى على ظاهرة الطبيعة الأكاديمية. ومن ثم فإن الأسياد من العبيد كانوا ينظرون إلى منهج المفاهيم للفنان الإفريقى الأسير كمحاولة فاشلة لتقليد الطبيعة وقد أعيد تدريب الفنانين الموهوبين المولودين في أفريقيا وسلالاتهم لى ينتجوا أعمالاً ذات طابع أوروبى والقليل فقط من السود الأحرار مثل ريزون ولويس كان لديهم ميزة تلقى تدريب رسمى في "الفن الرفيع" للرسم والنحت الطبيعى وآخرون مثل مورهد وجونستون قد علموا أنفسهم بشكل واسع. وقد تجاهل العديد من الفنانين السود الذين أتوا فيما بعد منهج المفاهيم عند أسلافهم الأفارقة لأنه كان مرتبطاً بما هو "بدائي" وكان "غير متحضر". وحتى العشرينيات والثلاثينيات لم يدرك بعض هؤلاء الفنانين الحاجة للعودة إلى تراث الأجداد - بفضل الثورة الفنية في أوروبا في بداية القرن العشرين عندما سعى الفنانون البارزون مثل فلامنيك ودرين وماتيس وراء الإلهام في النحت الإفريقى

وبدأوا التحديث فى الفنون البصرية. وهذا التغير المفاجئ فى المواقف نحو تراثهم الأفريقى أعطى دافعاً نفسياً للعديد من المفكرين والفنانين والكتاب والشعراء والراقصين والموسيقيين الأمريكان الأفارقة. وقد حدث فى وقت كان غير السود يهاجرون فى أعداد كبيرة من الريف الجنوبى إلى الشمال الصناعى من أجل وظائف أفضل. ولأنهم قد أفعوا بمشاعر جديدة من الحرية والتفائل وتقدير الذات فقد أطلقوا العنان لدوافعهم الإبداعية فى الفنون الاستعراضية والبصرية. وقد برز لوك أستاذ الفلسفة الذى تلقى تدريبه فى جامعة هارفارد ، كأحد القادة "لحركة الزنوج الجديدة" وحث الفنانين على العودة إلى جذورهم الأفريقية. وطبقاً للوك "إذا كان الفن الأفريقى قادراً على إنتاج خميرة فى الفن الحديث فإن هذا بالتأكيد ليس كثيراً لدرجة لا يمكن توقع تأثيره على الفنان الزنجى الذى أوقف ثقافياً فى الجيل الحالى" ومما ساهم أيضاً فى هذا الاستيقاظ كانت الحركة التى شملت كل شعوب أفريقيا التى قادها دوبا وهدفت إلى إحياء الفخر العنصرى وتوحيد الأفارقة المتحررين داخل وخارج البلد الأم. والفنانون الأمريكان الأفارقة المتدربون سابقاً مثل دوجلاس وجونسون وويلز أما أدمجوا الصور الأفريقية (خاصة الأقنعة) فى عملهم أو أشاروا إلى أشكالها فى تراث المفاهيم الأفريقية وآخرون مثل وودرف وبارثى ويرونيت صوروا الأفارقة بطريقة مكرمة وبطولية. ومما هو جدير بالملاحظة أن التخاصم مع تراث الأجداد الأفريقى حدث فى الأساس بين الفنانين الأمريكان الأفارقة المتدربين رسمياً فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وقد استمر العديد من الفنانين

المتدربين ذاتيًا في الجنوب مع ما قد توارثوه من أجدادهم قبل الحرب مما ساعد في الاحتفاظ بالتقاليد الأفريقية في نحت الخشب وصناعة السلالات وتزيين القبور والأشكال الفنية الأخرى.

الاستمرارية والتغير في الفنون المسرحية:

في وجود الموسيقى الأمريكية الأفريقية تعمق جدًا التراث الأفريقي وفي الحقول وفي الكباتن غنى الأفريقيون بلغاتهم الأم قبل أن يجيدوا الإنجليزية. وقد صنعوا أيضًا آلات موسيقية من النوع الأفريقي خاصة الطبول. وتحريم الطبول - لأنها كانت تستخدم في أذكار التمرد - لم يمنع العبيد من الاستمرار في الإيقاعات ذات النوع الأفريقي حتى بعد التحول إلى المسيحية. وكانوا يرقصون على تصفيق الأيدي مع إيقاع آلات موسيقية مرتحلة. إن ما نطلق عليه الآن روحانيات وأغنيات زنجية وجاز يمكن أن يعود إلى هذه البدايات البسيطة.

- إن إقامة كنائس منفصلة للسود مثل أول كنيسة معمارية أفريقية في سافانا بجورجيا ١٧٨٧ والكنيسة الأسقفية الأفريقية في فيلادلفيا (١٧٨٧ - ١٧٩٤) أعطى ميلادًا لروحانيات جديدة عبرت عن الشوق إلى الحرية. وبينما قد يبدو في الحقيقة أن الروحانيات كانت تلهم بواسطة أبيات شعر من الإنجيل إلا إنه لا يمكن النظر إليها باعتبارها مجرد تقليد. وكان لكل تركيب لغته الخاصة الفريدة، وحالته المزاجية وإيقاعه والذي غالبًا ما يعكس التأثير الأفريقي مع التأكيد على العرض التجاوبي وحركة جسدية أثناء الغناء. وطبقًا لميرفى :

إن النوع الأكثر رقيًا والذي يخبر عن كنيسة السود يأتي من جذوره البعيدة في روحانية الأسلاف الذين جلبوا من أفريقيا. لقد أعطت أفريقيا كنيسة السود طريقة للعبادة من خلال الموسيقى والحركة والخبرة. وما قد يبدو للغرباء أنه "سلوك حركي" تذكره عن أفريقيا هو في الحقيقة يعبر عن روحانية ديناميكية تعويذية وجدت خلال الديسبورة.

إن روح كنيسة السود هي الاحتفال بحرية الإله النهائية في جسد رعايا الكنيسة. وفي الكلمة والأغنية والموسيقى والحركة تجلب الروح لكي تصبح تعويذة في نفس أجساد المخلصين، وتظهر لهم قوتها في المساندة والشفاء وتحرير المجتمع.

لقد انغمس رواة القصة الأفارقة في نوع من الحوار مع جماهيرهم حتى تفسح الخطابة البسيطة الطريق إلى النداء والاستجابة وهي علامة على العظات الأمريكية الأفريقية اليوم. لقد كان التأثير الأفريقي متغلغلًا في كنيسة السود لدرجة أن إيفانز قد أوحى بأن نظرية اللاهوت الأمريكية الأفريقية "يمكن فهمها بشكل أفضل كتحول لوجهة نظر عالمية مشتقة من أفريقيا، وتعقيدات تجربة العبودية، واستمرار الظلم، والتمرد والتوافق في العالم الجديد ومواجهتهم مع نصوص الإنجيل".

– إن الأغنية الزنجية كنوع من الموسيقى تجسد موقفًا محددًا اتجاه الحياة –
الإرادة في البقاء حيا، وتحويل العيوب إلى ميراث. وقد نشأت الأغنية الزنجية

من محاولة العثور على مخرج موسيقى لتجربة العبودية. وقد يكون الشكل البدائي للأغنية الزنجية مصاحباً لآلات وترية والتي تطورت فيما بعد إلى بانجو. ولقد زحفت المؤثرات الأخرى قبل وبعد التحرير وتحولت إلى عمل احترافي ما كان ذات مرة وسيلة للاسترخاء الشخصي والبحث عن الراحة في الخراب. ومع بداية القرن العشرين طور الموسيقيون مخزوناً يعكس جوانب مختلفة من التجربة الأمريكية الأفريقية، وفنونها الشعبية وتاريخها وأفراحها وأحزانها وآمالها وتطلعاتها . وهكذا قد تولدت في موسيقى الأغنية الزنجية المحترف الـ griot الأفريقية بالرغم من الآلات الجديدة واللغة والميلودي وأيضاً وظائف جديدة وأشكال من المناصرة. إن المصطلح الموسيقي الجديد يحتفظ بكثير من التراث الأفريقي، والذي يتضمن التأكيد على الإيقاع والصمت والارتجال وأنماط النداء والاستجابة حتى لو كانت تأخذ طابعاً أمريكياً. ولقد تحول هذا التراث مع الزمن لدرجة أن الأذن المدربة هي التي فقط تستطيع أن تتعرف عليه.

لقد أعطى تهجين مشابه من التراث الموسيقي الأمريكي الأفريقي الميلاد للجاز والتي ينظر إليها الآن باعتبارها أعظم إسهامات أمريكا في الموسيقى المعاصرة. ومثل الروحانيات والأغنيات الزنجية بدأت موسيقى الجاز في المزارع الجنوبية حيث استخدم العبيد الأفارقة الآلات الموسيقية المرتجلة للتعبير عن دوافعهم الإبداعية. وأثناء الثورة الأمريكية أخذ البعض كجنود وموسيقيين - مما أعطاهم الفرصة لتعلم العزف على الآلات الغربية. ولقد أدت مشاركتهم في

الثورة مع بعض الاعتبارات الأخلاقية الأخرى الولايات الشمالية إلى أن تهجر تدريجياً مؤسسات العبودية قبل نظيراتها الجنوبية والتي اعتمدت بشدة على العمل الإجبارى فى إنتاج المحاصيل الزراعية بما فيها القطن. ولقد شجع الاقتراب اللاحق من الآلات الموسيقية الأوروبية تشكيل فرق موسيقية كلها من السود فى بعض الولايات مما وفر الموظفين للفرق الموسيقية العسكرية من السود أثناء الحرب الأهلية. ولذا فقد كان بعد الحرب أن تحول العديد من السود ذوى الميل الموسيقية إلى محترفين، وجمعوا بين البانجو وآلات أوروبية مثل البوق والبيانو والكمنجة والجيتار لخلق موسيقى الجاز. وعلى الرغم من انصهار تراث موسيقى متنوع يتضمن المفاهيم الأوربية عن الميلودى والهارموني ، ما تزال موسيقى الجاز تتقاسم العديد من الصفات مع الأغنيات الزنجية.

ولقد ظهرت نيو أورليانز مع بداية القرن العشرين كأحد أهم المراكز، إذا لم تكن المهد، لموسيقى الجاز بسبب الحضور القوى هناك لموسيقين موهوبين مثل بولدين ومورتون وبيكيت ورمسترونج .. وفى العشرينيات والثلاثينيات انتقل الضوء إلى هارلم، والذي أصبح مكاناً للإبداع الأمريكى الأفريقى وجذب أفضل الأغنيات الزنجية الأمريكية وموسيقى الجاز من نيو أورليانز وكل مكان آخر وممهدة الطريق نحو ازدهار "عصر الجاز".

إن الإيقاعات القوية للجاز قد ألهمت سلسلة من الرقصات الجديدة مثل تشارلستون وبلاك بوتوم ولنيدى هوب وتتميز جميعها بحركة الجسم والقدم

المعقدة. وبعض هذه الرقصات تذكرنا بالجويا، بينما تعكس رقصات أخرى توليفة من أشكال الرقص الأوروبي والأفريقي. وعلى الرغم من امتداد الجاز فيما بعد لتشمل مؤثرات من أجزاء أخرى من العالم فإن قوتها الأفريقية مستمرة لتجديد الشكل.

وفي أفريقيا وفرت المهرجانات المناسبة لمسرح الشعائر والاحتفالات المهمة للوجود الجماعي والروحاني والاجتماعي. وتحريم مثل هذه الاحتفالات في أمريكا الشمالية حكم على العبيد بحياة من العمل المستمر فيما عدا أيام الأحد والمناسبات الخاصة مثل كونغو سكوير والكريسماس عندما يسمح لهم بتقديم الرقصات الأفريقية. ومع ذلك كان العبيد يتجمعون سرا في المزرعة لتقليد سلوكيات أسيادهم. وقد أدى احتياجهم للسرية إلى تطوير استراتيجيات بلاغية مماثلة للتراث الأفريقي في استخدام أصوات وكلمات وإشارات مقصورة على فئة قليلة وذلك لربط المعلومات المتوافرة فقط بما قد بدأ فيه. وهذه الظاهرة التي يشير إليها الأكاديميون بعد الحداثة على أنها " مهمة " أصبحت منذ ذلك الوقت صفة مميزة في الأدب الأمريكي الأفريقي وكذلك المسرح". إن الفرقة المسرحية الأولى التي كان كل أعضائها من السود، الفرقة الأفريقية ، قد تشكلت على يد السود الأحرار في مانهاتن في ١٨٢١ ولكنها كانت تعرض في الأساس مسرحيات شكسبير وأعمالا كلاسيكية أوروبية أخرى. ولم تتشر الكوميديا الموسيقية التي كتبها أمريكيون أفارقة وتحتوى على موضوعات أفريقية حتى قرب نهاية القرن التاسع عشر، وأغلبها سار على نهج التراث، والذي أضفى رومانسية على

الروابط الأفريقية. وتشمل هذه الأعمال الكوميديّة سلطان الزولو (١٩٠٠) ، فى داهومى (١٩٠٢) ، وأرض باندانا (١٩٠٧).

وكانت نجمة أثيوبيا (١٩١٢) لدبوة إحدى المحاولات الفنية الجادة الأولى لتمجيد الماضى الأفريقى. وحيث إنه قد نظم للاحتفال بالعيد الخامس للتحريّر، كان فى المهرجان أكثر من ٣٠٠ ممثل وإعداد مسرحى يعبر عن الهندسة المصرية القديمة. وقد أبرز الرقصات والأناشيد الأفريقية وربطها بالنضال الأمريكى الأفريقى من أجل الحرية. ولقد ألهم الوعى بالجنس البشرى الذى بدأ بنهضة هارلم ليس فقط قصائد شعرية مثل "الزنجى يتحدث عن الأنهار" (١٩٢١) لهافز و"الميراث" (١٩٢٥) لكولين ولكن أيضاً رقصة الموت : مسرحية أفريقية (١٩٢٣) لدنكان وسادجى : باليه أفريقى (١٩٢٧) وكلتاهما أكدت على استخدام الطبول الأفريقية وأشكال الرقص. وكانت حاجة الرعاية الأنجلو أمريكيين إلى ما هو بدائى قد أدى ببعض كتاب المسرح (على سبيل المثال فلورنوى ميللر وآخرون فى طيور سوداء (١٩٣٠)) لجلب شخصيات أفريقية دخيلة مثل "أرانب الغابة" التى ترتدى "ملابس رقص شرقى وريش ذيل".

إن استخدام المسرح لإعادة الصلة مع الماضى الأفريقى قد نال دفعة فى ١٩٢٩ عندما هاجر هورتون إلى نيويورك. وقد ولد هوريتون عام ١٨٩٠ فى فرى تاون بسيراليون ودرس الموسيقى فى أوروبا قبل أن يأتى إلى الولايات المتحدة للفناء. وقد استقر فى نيويورك حيث أسس شولوجا أولويا، والتى عرفت فيما

بعد بفرقة الرقص الأفريقى والتي ضمت عدداً من الممثلين الأمريكيين الأفارقة والمولودين فى أفريقيا . وكانت مسرحية الفرقة ١٩٢٤ Kykunker : الساحرة الأفريقية حققت نجاحاً كبيراً ونالت استحسان الصحف لاستخدامها شخصيات ولغات وآلات موسيقية أفريقية وأيضاً للطريقة المقنعة التى أدمجت بها الفنون الاستعراضية والبصرية الأفريقية لتعزيز الحبكة. وفوق كل ذلك قدمت المسرحية صورة لأفريقيا أفضل مما كان فى أعمال برودواى. وقد شجعت أيضاً عدداً من الأمريكيين الأفارقة على تطوير الاهتمام بتراثهم القديم. وهكذا فقد تم تدعيم الصلة بالماضى من خلال فترة الكساد العظيم فى الستينيات على يد واضعى الألحان الراقصة مثل دانهام وبريسموس وآيلى والذين طوروا المفهوم الأفريقى للرقص كحركة ديناميكية تتضمن الجسد البشرى كله.

التطورات منذ الحرب العالمية الثانية

- لقد تغيرت الثقافة والفن الأمريكى الأفريقى بشدة منذ الحرب العالمية الثانية. وكان ظهور الولايات الأفريقية المستقلة حديثاً فى أواخر الخمسينيات وتأسيس قوات حفظ السلام وعمليات مفترق الطرق قد أتاح الفرصة أمام الأمريكيين الأفارقة لزيارة القارة لكى يتعرفوا على تراثهم للمرة الأولى. وفى عام ١٩٥٦ اجتمعت هيئة من الكتاب السود والفنانين فى أفريقيا والديسبورة وذلك فى باريس لمناقشة استراتيجيات مشروع الهوية السوداء فى الفنون ولقد تم الاجتماع الثانى فى ١٩٥٩. ومنذ ذلك الحين كانت هناك تبادلات ثقافية عديدة

ومؤتمرات دولية، أكثرهم قوة المهرجانات العالمية الأولى والثانية للفنون الأفريقية والتي عقدت في السنغال ونيجيريا في ١٩٦٦ و ١٩٧٧ على التوالي. وتعزز المعرفة والخبرة المتحصلة من هذه التفاعلات استمرار الروابط مع أفريقيا ، وتعمل كمصدر قيم أثناء فترة النضال من أجل الحقوق المدنية في الستينيات والسبعينيات. وأصبحت الأسماء الأفريقية وارتداء اللباس الأفريقي (agbada, buba, fila, and gde) رموزاً لوطنية السود وتجديد الذات داخل التجربة الديسبورية. وقد مكن تدشين الاحتفال بـ Kwanzaa في الستينيات العديد من الأمريكيين الأفارقة من إعادة التأكيد على الرابطة الأفريقية على أساس سنوي. وفي ١٩٧٠ فإن قرية يوروبا لـ Oyotunji أقيمت في كارولينا الجنوبية لاستعادة التقاليد الدينية والاجتماعية الأفريقية في الولايات المتحدة. وقادت القرية عصر التسليح الروحاني ووفرت أساساً للاحتفالات والطقوس الأفريقية الفطرية الاستعراضية. وقد وفر تأسيس دراسات الديسبورة الأفريقية ودراسات السود في العديد من الجامعات الأفريقية منذ الستينيات فرص بحث جيدة للفنانين الأمريكيين الأفارقة وكذلك الموسيقيين والشعراء وكتاب المسرح.

وقد تأثر بعضهم بشدة بفلسفة نيجريتيود المناهضة للاستعمار والتي تطورت في باريس في الثلاثينيات بواسطة كتاب الكاريبي السود والأفارقة (خاصة سنجور من السنغال وداماس من جويانا)، والتي حاولت تحديد جوهر الحس الأفريقي في الإنسانيات.

نحو فن أفريقي منقول:

فى الفنون البصرية ، شجع الفهم الأعمق للتراث الأفريقى على تطوير العديد من الفنانين السود منذ الستينيات والسبعينيات. ويستخدم البعض مثل جونز وبيجرز وبيلى رعايا سود بطريقة بطولية ومكرمة ويؤكدون على ثراء تراث الأجداد الأفريقى. ويركز آخرون مثل سار وستوث وكونويل على الرموز الشعائرية الأفريقية ويستخدمونها من أجل تقوية الفرد والجماعة. وفى ١٩٦٨ أسس أولوجيبفولا (يعرف سابقاً بلولا توماس) فرقة فنية فى نيويورك تدعى Weusi (سواجيلى "السواد") . ومن خلال مجموعة من الأفكار والدوافع الأوروبية والأفريقية، فإن أعضاء الـ Weusi استخدموا فنهم للاحتفال بجوانب مختلفة من الماضى الأفريقى والحاضر الأمريكى الأفريقى مؤكدين على الجانب الاجتماعى وإعادة توليد الروح. وعرضوا مراراً فى معرض Nyumnba Ya Sanna (نيويورك) وباعوا أعمالهم بأسعار معقولة. وقد تم تشكيل Africobra (الكوميون الأفريقى للفنانين السيئين)، فى شيكاغو عام ١٩٦٨ للارتقاء بالجمال الأسود الجديد والذي سوف يربط الفن الأمريكى الأفريقى المعاصر بتراثه الأفريقى ويستخدم الفن كوسيلة فى التغيير الاجتماعى والثورة الروحانية. ويعكس أعضاء الـ Africobra فى أعمالهم خليطاً من الأشكال والعناصر الأمريكية الأفريقية لعلم الأساطير والكونيات والثقافة والتاريخ الأفريقى كما انتقلت من خلال الموسيقى والرقص واللون والتصميم. وتتميز أعمالهم بالتأكيد على شدة الألوان والنماذج التى تأثرت بالملابس النسيجية والطبيعة الأفريقية

والثقافة المدنية والريفية للسود، تاركة إيقاعات معقدة وتكرارات مرخمة وأشكال من النداء والاستجابة تذكرنا بموسيقى الجاز. وقد سمحت المعرفة الأعمق بعلم الجماليات والإيقونات الأفريقي للعديد من الفنانين الأمريكيين الأفارقة من أن يضيفوها مع تجربة السود بطريقة إبداعية وذات معنى أكبر مما فعل من سبقوهم خلال نهضة هارلم. فعلى سبيل المثال وبينما استخدم قنانونا نهضة هارلم النحت والأقنعة الأفريقية بطريقة اثوجرافية في محاولة لإرضاء ذوق مناصريهم الأمريكيين الأفارقة نحو ما هو "بدائي"، فإن معظم الفنانين السود في الستينيات والسبعينيات كانوا أكثر اهتماماً باستخدام فنهم لمساندة النضال من أجل الحقوق المدنية. ومن ثم فإن الاستخدام المتكرر للدوافع قد ارتبط بـ Sango و Esu، وكذلك ارتبطت آلهة يوروبا (Orisha) بالرعد / العدالة الاجتماعية والمصير / الفرض على التوالي. وقد أضاف اللجوء إلى الإيقونات الأفريقية بعداً جديداً إلى التراث الأمريكي الأفريقي. وقبل القرن العشرين تطلع الأمريكيون الأفارقة إلى المسيح والإله المسيحي لكي يرسل "موسي" ليحررهم من الاضطهاد العنصري، ولكن منذ الستينيات ظل البعض يتوسل إلى قوى الآلهة الأفريقية والأجداد في أوقات الشدة. وآخرون مثل بيجرز جمعوا بين الجماليات الأمريكية والأفريقية لخلق مصطلحات جديدة.

من الروحانيات والأغنيات الزنجية مروراً بالجاز إلى الراب:

لقد تطورت الموسيقى الأمريكية الأفريقية إلى حد ما. وبينما تسعى الروحانيات وراء الإلهام من الإنجيل، فإنها قد تأثرت أيضاً بالاحتفالات التي

هى أساساً أفريقية مثل كوانتازا . وتتضح تأثيرات مشابهة فى الأغنيات الزنجية . وفى موسيقى الجاز فإن التأكيد على التمايل والبيبوب فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات موه على الجذور الأفريقية للموسيقى وتأكيدها السابق على الإيقاع . وقد أعطى وصول العديد من معلمى الطبول (مثل كولازو ويوزو) من كوبا إلى الولايات المتحدة فى أواخر الأربعينيات، حيث تم حفظ الكثير من تراث استخدام الطبلبة الأفريقية فى طقوس **Santeria** و **Naningo** وبالو ، موسيقى الجاز عقداً جديداً فى الحياة وأدى إلى تطور **Cubop**، خليط من الإيقاعات الأمريكية الأفريقية والكوبية الأفريقية مع التأكيد على الإيقاع ذى الطابع الأفريقى الشديد . وقد أعطى تعاون مشابه فى الخمسينيات بين الموسيقيين البرازيليين والأمريكيين الشماليين فى تراث **Bossa Nova** . ومن أواخر الخمسينيات وصاعداً أدت الحاجة لتقوية تأسيس السود للجاز ببعض موسيقى الجاز الأمريكيين الأفارقة إلى البحث عن الهامات جديدة فى الموسيقى الأفريقية . وألفوا نغمات ذات أفكار أفريقية تقلل من الارتباطات بين حركات الاستقلال فى أفريقيا السوداء وحركة الحقوق المدنية فى الولايات المتحدة . وتشمل مثل هذه المؤلفات **Airegen** لعازف الساكسافون سونى رولينز و **Uam Uam** لفارمر و **Accenton Africa** لعازف الساكسوفون أديرلى و **Afro American Sketches** لعازف الساكسافون نيلسون . ولقد كان لعازف الساكسافون كولترين والذى يعتبر أكثر موسيقى الجاز تجديداً فى العصر الحديث تجارب مع النغمات والإيقاعات الأفريقية كما يتضح فى ألبوماته

تعبيرات وأفريقيا / النحاس. ولقد كان صديقاً مقرباً من الطبال النيجيرى القاطن فى نيويورك أولاتونجي، وزار المركز الثقافى للأخير فى هارلم بانتظام للبحث عن الإلهام من الموسيقى الأفريقية. إن التعاون بين مشاهير الجاز الأمريكين الأفارقة مثل بليكى وبراند وأدى وكوتى قد أفاد الجذور الأفريقية فى الموسيقى.

- وفى مجال الموسيقى الشعبية ، فإن المصطلح "إيقاع وأغنيات زنجية" قدم من خلال مجلة بيل بورد عام ١٩٤٩ لتصنيف الأشكال الموسيقية الجديدة التى نشأت من الأغنيات الزنجية التقليدية، مؤكدة على إيقاعات الرقص. وفى الستينيات والسبعينيات أنتج الانصهار بين الجوانب المختلفة للتراث الأفريقى مع عناصر الإنجيل والجاز الروك آند رول والديسكو. وقد تجمعت استجابات الألحان الرقصية لهذا الانصهار فى الرقص المتقطع فى الثمانينيات، والذى أكد على الحركات الأكروياتية من النوع الأفريقى. وعلى الرغم من أن إيقاع الهيب هوب لموسيقى الراب غالباً ما يقال أنه يعكس نبض حياة المدينة الداخلية وأنه قطع الروابط مع الارتقاء الإيقاعى للموسيقى الأمريكية الأفريقية السابقة ، إلا أن بعض أساليبه الصوتية كما يشير روبرتس، تضرب بجذورها فى الأغنيات الزنجية.

نحو مسرح للسود جديد:

- لكى نربط الدراما بحركة الحقوق المدنية ، وفى أثناء ذلك ، نذهب وراء التصور الأوروبى لما يعرف بـ "الفن من أجل الفن" فإن بعض كتاب المسرح السود

استداروا إلى التطبيق الأفريقي للمسرح الكلى، والذي يمزج بين الفنون الاستعمارية والفنون البصرية، ويسمح بالارتجال ويزيل الفجوة بين الممثلين والجمهور. وبعض الكتاب المسرحيين مثل بركة وماكبث وسلامة وسانشيز كانت لهم تجارب مع الدراما الشعائرية الأفريقية والتي لم يكن فيها فصل بين الفن والحياة. ولكن كما يشير ستيسل فإن المصطلح "شعائري" كما يستخدم في مسرح السود لا يكرر بالضرورة الممارسات الأفريقية التقليدية. ولكنه يشير إلى "الحضور القوي للرموز وتمثيل الشخصيات والموضوعات وأساليب اللغة والتي تتكرر كثيراً من مسرحية إلى مسرحية عبر فترة زمنية... والتي من وظيفتها إعادة التأكيد على قيم والتزام الجمهور". وفي مسرحية سفينة العبيد (١٩٦٤) ، على سبيل المثال فإن بركة وهو مؤسس حركة الفنون السوداء في هارلم يقتضى أثر التاريخ الأمريكى الأفريقى إلى عصر ما قبل الاستعمار حيث وضعت أهمية كبرى على العرقية وحياة المجتمع وطقوس دورة الحياة. وبعد ذلك أتى رعب ممر المتوسط ، والذي حط من العمل الإنسانى فى المزارع الأمريكية، وتمرد العبيد والتحرير والتفرقة العنصرية والنضال من أجل البقاء، والاحتفال بالحرية. وطبقاً للارى نيل فإن المسرحية "تاريخ طقوسى .. يسمح بالمشاركة العاطفية والدينية من جانب الجمهور. ومثل كل الطقوس الجيدة، فإن الهدف منه هو جعل الجمهور أقوى وأكثر حساسية نحو الوقائع التاريخية التى شكلت حياتنا وحياة أجدادنا". وقد استخدم مسرح لافايت فى هارلم والذي تأسس فى ١٩٦٧ وإدارة ماكبث إستراتيجية مشابهة. وقد قدم ثلاث مسرحيات أثناء موسم ١٩٦٩ - ١٩٧٠ ،

شعائر لتوحيد السود حتى يستطيعوا تخطى الصراع الطويل الآتي برفع الموتى والتنبؤ بالمستقبل وزمن أسود للفنون الشعبية السوداء : مسرحية بلا كلمات.

ولأنه لم يكن راضيًا عن البحث الاثنوجرافى فى المبادئ النظرية لمسرح الشعائر الأفريقى فإن مسرح السود القومى فى هارلم، والذي تأسس ١٩٦٨ تحت قيادة باربارا ثير، أخذ بعض أعضائه إلى نيجيريا فى السبعينيات لتعميق فهمهم عن الدراما الأفريقية خاصة اليوروبية. وبينما هم فى أفريقيا تعاونوا أيضًا مع الممثلين المحليين. وتتضمن المسرحيات التى أنتجها مسرح السود القومى فى السبعينيات والثمانينيات رحلة فى الحقيقة، والشعائر وانصهار الروح ومسرحية مانهوف الركوب على أجنحة الحب. وطبقًا لباربارا ثير فإن تراث أوريشا كان وسيلة قوية لإعادة ربط الكاتب المسرحى الأمريكى الأفريقى بماضيه وفى الوقت نفسه يسمح بالتطهير والعلاج الشعائري. وحقًا فإن ليس كل كتاب المسرح السود يتطابقون مع تراثهم الأفريقى. والبعض مثل جراهام يرفضونه على أساس أن أجدادهم الأفارقة قد تعاونوا مع الأوروبيين أثناء تجارة العبيد عبر الأطلنطي. ولكن كما يشير هاريسون فإن الفن الأمريكى الأفريقى يتعرض لمخاطر فقدان كونه فريدًا إذا فشل فى وصل الماضى بالحاضر. وكما يقول فانسينا "ليس هناك شخص يستطيع العيش بلا إحساس بالنفس ... وبالمثل لا يستطيع مجتمع سواء عائلة أو جمعية أو أمة أن يوجد بدون افتراض هوية والتى بينما لا نلمسها ماديًا، فإنها تعبر عن نفسها من خلال معيار العضوية والسلوك المتبادل القائم على والذي يبرره "وعى تاريخي" مشترك".

- وقد أدى هذا الوعي التاريخي ببعض الأمريكيين الأفارقة إلى العودة إلى -
ديانات أجدادهم. وفي أويوتونجي بجنوب كارولينا استعاد ارتداء قناع الـ
Egungun كإحتفال ديني له معانى علاجية. وعن طريق إصلاح جوانب معينة
من التراث الأفريقي وإدخالها فى حياتهم، لم يعد العديد من الأمريكيين الأفارقة
ينظرون إلى "ثقافتهم الثائية" على أنها متناقضة. فهم يعتزون بها كمصدر
للإسهامات الأصلية فى الجمال الأمريكى وولدوا ثقة بالنفس جديدة ووقفوا بين
ما شخصه دبوابة ذات مرة على أنه "أشأن من المثل المتحاربة فى جسد واحد
مظلم".

وفى النهاية ، لابد من التأكيد على أنه وبينما يفتخر العديد من الفنانين
الأمريكيين الأفارقة والممثلين بتراثهم الأفريقي فإنهم ليسوا راضين عن حفظه
من أجل ذاته. وعبر السنوات ظلوا يحولونه لكى يعكس حاجات ومؤثرات ومثل
ورؤية جديدة تظهر من جانبى الأطلنطي، وفى ١٩٩١ أسس سلوفان طبيب
بيطرى فى حركة الحقوق المدنية ، القمة الأمريكية والأفريقية "لكى يقوى روابط
التراث والتاريخ التى تربط الأمريكيين السود بأفريقيا". ومنذ ذلك الحين تعقد
القمم المشتركة فى أفريقيا ، وقد تم اجتماع ١٩٩٩ فى أكرا بغانا. وقد
استضافت نيجيريا المهرجان العالمى الثانى لفنون وثقافة السود فى ١٩٧٧ وكان
الأكثر تخليداً حتى اليوم لأنه ضم مفكرين وكتاب وممثلين وفنانين سود من أماكن
مختلفة من أفريقيا والديسبورة. وتلخص تجربة روينسون عن الإحتفال بكونها
أمريكية أفريقية فى الوقت نفسه :

كونى عائدة من أفريقيا فإن أفضل الهدايا التذكارية كانت غير ملموسة : وهج معين لا يمكن التعبير عنه، شبكة عمل من الصداقات والأهم الإلهام لإحياء التراكيب القديمة، وبناء مؤسسات جديدة والانتشار وراء الحدود السابقة. وقد بكى الكثيرون وأجهدوا بسبب النشاط الكثيف والعواطف الغامرة وتواضعوا أمام حجم المسؤولية المفترضة من خلال المشاركة في الهدية. "وكممر وسط" فإن تجربة المهرجان تحدثنا جميعاً لكي نعتزف بجمال تراثنا ونعيش توقعاته".

وبمعنى آخر فإن التراث الأفريقي كان (وما زال) قوة محفزة في المحاولات الإبداعية للفنانين الأمريكيين الأفارقة والكتاب والممثلين فقد مكّنهم من ربط الحاضر بالماضي بطريقة ايجابية، وتطوير وجهات نظر متفائلة عن المستقبل وفي هذه الأثناء إدخال إسهامات أصيلة على عالم الفن.

تيجومولا أولانيات

أجونيس: تأسيس الممارسة

- إن تاريخ الممارسة الدرامية (الأفريقية، والأفريقية الأمريكية، والكاريبية) للسود غير مفهومة خارج تفاعل الصراع بين ثلاث تشكيلات أساسية متصارعة وتقريباً مترابطة : الأوروبية المسيطرة الاستعمارية، والأفريقية المناهضة للاستعمار غير المسيطرة ، وما بعد الأفريقية الناشئة، والذي يهدم كلاً من الأوروبي والأفريقي بينما يهذب ويطور أهداف الأخيرة. والتأكيد هنا على اجتماعية الخطاب اللغوي كممارسة محسوسة داخل المساحات المتنافسة. فعلى سبيل المثال، فإن الخطاب الأوروبي حول دراما السود يمكن التفكير فيه فقط داخل مادية نهضة أوروبا، وغزو واستبعاد الشعوب الأفريقية وظاهرة الاستعمار والاستعمار الجديد والاستعمار الرأسمالي العدوانى المستمر. إن ثورات العبيد المتعددة والتحرير والموجة الكبيرة من تفتيت الاستعمار كما يصفها ادوارد سعيد والهجوم العام المعاصر على نفوذ الثقافة الغربية تشكل مادة وحالة إمكانية الخطابين اللغويين المناهضين لأوروبا. وفى التأكيد على هذا التاريخ فإن ما أريده هو تحليل للمؤسسات الاجتماعية لشكل الجماليات واختراع الممارسة والنظرية الدرامية السوداء ذات المكانة الثقافية. والتحليل أيضاً هو جانب من قصة كيفية الفوز بالقرب ومقاومة الضحايا نحو جعل هذا الفوز صفراً.

وفى توضيح الخطابات اللغوية ، سوف أركز على نقاط الاتصال المهمة والحالات الممتلئة أكثر من التركيز على تجميع المعلومات. وهذا يعنى ترك الكثير ،

والهدف الرئيسى من هذه الدراسة لا يعتمد على إعطاء أمثلة معرفية عن التشكيلات المتعددة ولكن على ملائمة الطريقة المتبناة : لإعطاء معلومات قيمة حتى مع لحظات بسيطة.

الخطاب اللغوى الاستعماري

هناك حقيقة : يعتبر الرجال البيض أنفسهم فى مرتبة أعلى من الرجال السود.

- فرانتيز فانون

من المؤكد أولا وجود الجماعات الإنسانية التى بلا ثقافة ، وبعد ذلك الترتيب الهرمى للثقافات، وأخيراً مفهوم النسبية الثقافية.

- فرانتيز فانون

... ماذا بعد ذلك يعمل ، إذا لم تكن الرغبة والقوة ؟

ميشيل فوكولت.

- ويعتمد الخطاب الأوروبى على عدد من الافتراضات والممارسات الراسخة، والتناقضات "الشديدة" . والعرف السائد هنا هو دونية ثقافات السود والأشكال الثقافية. ومن المؤكد أن السود ليس لديهم تقاليد فطرية عن الدراما . وحيثما يعرف أن السود ربما قد يكون لديهم تقاليد درامية ، فإن هناك تسلسلاً هرمياً

حيث بالمقارنة مع أوروبا وآسيا ، فإن هذه التقاليد هي مجرد "دراما أولية" أو "نصف دراما" في حالة تطور وفقاً للأسلوب والمعايير الجمالية وشكل التكنيك والنقل التاريخي. ويتصل بذلك عن قرب الادعاء بأنه لو أن هناك حقاً تراثاً "درامياً مناسباً" للسود حينئذ مثل "التعليم" والمسيحية وهكذا فمن الواضح أنها ميزة كبيرة في المواجهة الأوروبية الأفريقية. وبمعنى آخر فإن هذه التقاليد الدرامية المناسبة للسود ليست إلا مجرد اشتقاقات من الأشكال والتقاليد الغربية.

وفى الواقع الرمزي الأكبر ، فيما وراء المناظرات المتعلقة بهوية الشكل الثقافى فإن ما نراهن عليه ليس شيئاً أقل من مقدرة السود بالنسبة للثقافة. وهذا لا يدهش أحداً حيث أنه تأسيس "نظام الحقيقة" لما قبل التاريخ لهذا الخطاب اللغوى قد شكله الخطاب اللغوى العنصرى الخضوعى لأسماء لها رأسمالية رمزية واجتماعية ضخمة مثل هيجل وكانت وفرويد وآخرين - مستكشفين ومديرى مستعمرات ومبشرين. وسوف أتفحص ادعاءات هذا التشكيل ببعض التفاصيل من خلال اثنين من التقاليد المسرحية ذات أهمية كبرى فى تشكيل دراما السود فى أمريكا الأفريقية والكاريبى وكارنيفال ترينداد والمناظرة العلمية عن حضور أو غياب الدراما فى أفريقيا .

إن غناء الممثل الذى يقوم بدور الزنجي، والذى يعتبره العديد من النقاد والعلماء أول تسلية مسرحية أمريكية ، قد ازدهر قبل بداية القرن ١٩

والعشرينيات. ويتقن الممثلون البيض الذين يؤدون دور الزوج المكياج وتمثل الملابس ما يعتبرونه غرائب سوداء بالنسبة لمرح وبهجة جماهيرهم البيضاء. ولم يكن غناء الممثل الذى يؤدى دور الزوجى أول مثال على التمثيل الأبيض لشخصية السود على خشبة المسرح الأمريكى. فقد سبق ذلك ، إن لم يكن تداخل معه - تراث الميلودراما فى القرن ١٩ حيث لعبت مسرحيات البيض الهزلية والممثلون الزائدون أدوار لشخصيات من السود ... ينتحلون أسماء مثل كوشا وجوبا وكاتو وعملوا كمائلة كوميدية على خط واحد. ولكن كان الغناء كجماعة فى ١٨٣٤ هو الذى كرس تمامًا لعرضه الغرائب والأشياء الشاذة والهزليات للجنس الأسود من البشرية الذى استحوذ على الخيال الوطنى أكثر من نصف قرن ونال إعجابا زائداً من البيت الأبيض إلى حقول الذهب بكاليفورنيا ومن نيو أورليانز إلى نيو انجلند ومن القوارب الهندية والصالونات إلى المسارح التى تتسع لـ ٢٥٠٠ فرد.

- ومع الغرائب الكوميدية كأساس يخبرنا عن التمثيل ، أكد الغناء على ملامح السود الجسدية وسلوكياتهم ورقصاتهم وكلامهم وموسيقاهم وملبسهم بشكل مبالغ فيه وحساس جداً. ومع زينتهم بالأجنحة واللون القرمزى كان المغنون يؤدون الحركات الالتوائية للجسد والحيل والنكات والملاحظات الساخرة. وفى كل هذا كان النموذج هو العبد فى المزارع الجنوبية كما عبرت عنه دراسة "الشكل الشائع لشخصية بسيطة، يميل للفكاهة بحكم الفريزة، موهوب فى الغناء والرقص ويتمتع بفلسفة ليس فيها فن". وتبالغ التمثيلات المسرحية فى هذا الرسم عن الفرد الأسود كشخص كسول ولا يتحرك مصاب بشهية غريبة إلى البطيخ ويلتهم

بطريقة غريبة أو كمشاهد على انعدام القدرات مثل النطق الملتوى والكلمات الطويلة بلا معنى وثرثرة غير مفهومة. وخلال حياة المغنى الذى يؤدى دور الزنجى كشكل شعبي. ويقول جويفو "أنها تعطى صورة واحدة غير مختلفة عن السود هي صورة سامبو : الطفل ذو النمو الزائد من السذاجة والبلاهة وغالبًا ما يسلم إلى الوقاحة ولكن فى الأساس يتمتع بفكاهة جيدة وبساطة".

وربما أكثر من تعقيد منطقي ، ساهم المغنى الذى يؤدى دور الزنجى كثيرًا فى تأسيس نوع خاص من الرؤية الأمريكية عن السود واختلافهم الثقافى وتطور الأنماط التقليدية السلبية. ومن الواضح جدًا فقط أن "سامبو كان فى النهاية مخصصًا لإخضاع الأقلية". فعلى سبيل المثال على الرغم من أن دونية السود كانت هى العرف فى العروض ، ففى السنوات الأولى كانت الملاحظات الساخرة يصاحبها ضربات عنيفة عارضة على وحشية وعدم إنسانية السياق والعبودية على الرغم من أنه ليس ضروريًا أن يكون خارج اشمئزاز النظام أو التعاطف مع العبيد. ومع ذلك وعندما نشبت الأزمة فى الخمسينيات من القرن التاسع عشر مهددة استقرار الاتحاد وامتيازات البيض المؤسسة، فإن المثل السلبى للعبودية "اختفى تمامًا تاركًا وراءه رسومًا كاريكاتيرية متناقضة عن العبيد المبسوطين والزنوج الأحرار التعساء". وقد كان هذا الجهاز المسيطر قويًا لدرجة أنه عندما أتت الحرية فإن فرق السود التى ظهرت أجبرت بسبب الظروف - مشروعات تجارية جدًا يسيطر عليها البيض - أن يتبنوا جملة أشكال العرض المسرحى ومخزون شركات البيض والتى تتضمن العرض الأسود والفن الواسع وكل

العلامات التي تشير إلى عقلية ضعيفة. ومع ذلك فلو أننا قد تجاهلنا أو قللنا من قيمة هذه المشاركة السوداء ذات الإشكالية والمتعددة الأصوات في الخطاب اللغوي المصمم لإخضاعهم ، فإننا سوف نبالغ في النظر إلى نشأة الذاتية المسرحية الأمريكية - الأفريقية الأصلية.

وبالنسبة للجزء الأفضل من العقود القليلة الأولى من هذا القرن، فإن الوجود المسرحي للسود على خشبة المسرح الأمريكية قد رفض إزالة وسائل الأمان من الأغنيات ، من المسرحيات الموسيقية السوداء الأولى إلى الوحدات المسرحية الفيدرالية "الراديكالية" التي يسيطر عليها البيض. وحتى مسرح السود فيما بعد الستينيات مع موقفه الأكثر وعياً نحو التصميمات الرسمية لممارسته لا يمكن أن يتظاهر بأنه قد هرب من ظلال الأغنيات. وعندما حاول شانج تعويذة هذا الشبح عام ١٩٧٩، أدركت في مرارة أن المغنى قد يمنع لأنه عنصري، ولكن المغنى أكثر قوة في عاهاته الجسدية من رفضنا المزعوم له، ومن هنا فإنه بعد العرض المسرحي كل ليلة "كنا ننال تصفيقاً حاراً".

ومن الطريف مقارنة الغناء الذي يؤديه ممثلون في دور الزوج ، حسب التطور والتأثير، مع ما يظهر على أنه نسخته الهندية الغربية، الـ Camboulay التريندادي. ويفضل عناصر مثل التفوق العددي للعبيد وغرائب العبودية الهندية الغربية وظاهرة غياب ملاك الأرض، على سبيل المثال، لم يتطور الـ Camboulay إلى شكل تجاري ممتد أو مارس تأثيراً مسيطراً مثل نظيره

الأمريكي. والعنصر الآخر المهم كان أن الـ Camboulay لم ينفصل أبداً عن مكانه الاحتفالي الآمن داخل الشكل / المناسبة الثقافية السريعة الزوال ، الكارنيفال.

وكونه ثمناً لما قبل الغاء كارنيفال ترينداد (١٨٣٤) ، كان الـ Camboulay تطوراً متوازياً مع الغناء، وكانت سمته "أعمدة المجتمع" = الرحالة والارستقراطيون المزارعون البيض - الذين يرسمون عبيدهم ويؤدون رقصاتهم وأغنياتهم، على إيقاع "الطبول الأفريقية". وينقل إرور هيل في كارنيفال ترينداد عن مراسل وهو مزارع أبيض، في بورت أوف أسبانيا جازيت عدد ١٩ مارس ، ١٨٨١ ، حول هذا الشكل :

في الوقت الذي ازدهر فيه الكارنيفال ، كانت صفوة المجتمع متكرة. وكانت الملابس المفضلة عند السيدات هي "mulatress" غالية الثمن في ذلك الوقت ، بينما فضل الرجال ملابس زنجى الحديقة neguejadin أو ملابس عبيد المزرعة السود. وفي وقت الكارنيفال كانت أمهاتنا وجداتنا ترقص الـ belair على الطبول الأفريقية والتي لم تزعج أصواتها أذانهم وكان آباؤنا وأجدادنا يرقصون bamboula والـ ghoubba والـ Calinda . وكانت مشيتهم الرائعة مع الشعلات في شوارع المدينة تقلد ما حدث فعلاً في المزارع عندما كان الزرع مشتعلًا. وفي هذه الحالات فإن العمال

فى المزارع المجاورة كانوا يساقون إلى هناك بالتأوب نهاراً ولىلاً
للمساعدة فى طحن قصب السكر قبل أن يتغير طعمه، وهكذا
.Cannes brulees

ولأنه أدخل إلى الأقليم عن طريق البيض ، حفظ كارنيفال ترينداد لمدة طويلة
وتم تأمينه ضد مشاركة الجماعات العنصرية الأخرى. وكونه مجتمع هرمى جداً،
كانت الاختلافات المعروفة وفقاً للترتيب "البيض، الملونين الأحرار ، الهنود
والعبيد" وقد تبع التصريح لمشاركة غير البيض هذا التسلسل الهرمى ، كما قال
مفتش الشرطة السابق فريزر عام ١٨٨١ :

إن الملونين الأحرار كانوا يخضعون لقواعد مشددة ومع ذلك لم
يسمح لهم بارتداء الأقتعة وقد أجبروا على التزام حدودهم ولم
يسمح لهم بالانضمام إلى حفلات تسلية الطبقة المنتفعة. وقد ظل
الهنود بعبيدين تماماً والعبيد باستثناء المتفرجين أو عند مجاملتهم
بالضرورة للاشتراك، لم يكن لهم نصيب فى الكارنيفال والذى كان
قاصراً على طبقة المجتمع العليا .

- وطالما بقى الوضع كما هو عليه، فإن الصحف المتوافرة وهى مرآة رأى
الطبقة الحاكمة - ساندت الكارنيفال من خلال مقالات جيدة "والثناء على التألق
وأشكال اللهو الصاخب لمرتدى الأقتعة من الطبقة العليا". ومع ذلك وعقب
التحرير فى ١٨٣٤ - وبعد ذلك إلغاء عمل الصبية فى ١٨٣٨ - عندما استولى

العبيد السابقون وعناصر الطبقة الدنيا الأخرى على الكارنيفال ، تغيرت نغمة هذه الصحف بدرجة كبيرة وأصبحت "معادية" . وقد انسحب البيض الذين ينتجون الطبقة العليا من الكارنيفال. ومن وجهة نظر فريزر أصبح الكارنيفال "تسليية فوضوية للطبقات الدنيا". ومع بداية السنة الأولى للحرية، رثت إحدى الصحف "الافتقار إلى نشاط صاحب جيد" ، والذي كان يشاهد أثناء أسبوع الكارنيفال في الأيام الخوالي. إن الحملة من أجل إلغائه والتي باءت بالفشل في النهاية، استمرت خلال القرن.

- لقد انتقل الـ Camboulay إلى العبيد السابقين والذين قدموه على خشبة المسرح بإخلاص متناه مع ملابس ومكياج السود، كما هو الأمر في مشاركة السود مع المغنين الذين يؤدون دور الممثل الزنجي أى تمثيل التمثيل. وعلى عكس الفناء، فإن ما كان رسومًا كاريكاتيرية في الـ Camboulay لم تكن ما يسمى غرائب العبيد ولكن استجاباتهم للحظة عذاب العمل الاجباري. وهذا ربما يفسر الاستيلاء الحاذق والعاطفي للعبيد السابقين للشكل. وقد استوعبت صحيفة بورت أوف اسبانيا جازيت قدرات مثل هذه التشريعات العاطفية عندما وصفت عرضًا مسرحيًا في ١٨٥٨ بأنه أكثر قليلاً من صياح مجموعة من أنصاف المتوحشين يعرضون مشاهد شيطانية وتمثيلاً شيطانيًا جدًا لأيام العبودية كما كانت منذ ٤٠ عامًا. وبعد ذلك حتى يعقود أو قرن مازلنا نسمع صدى هذا الوصف في تمثيل أشكال العرض المسرحي الهندي الغربي الأسود بواسطة علماء مثل بيكويز ورايت وباكستر.

وبينما أصر العبيد السابقون ، والذين استولوا على الكارنيفال بأشكالهم الخاصة ، على ترابط التواريخ من خلال خيارهم الثقافي، تمسك البيض بشدة بالاختلاف والصفاء حتى على حساب التخلي عن شكل استمتعوا به كثيراً وبوضوح. ولم يبدأ موقف البيض السائد نحو الكارنيفال في التغير إلى التسامح حتى بداية العشرينيات من هذا القرن. وحتى لو كان هذا هو العكس فإن تأثير هذا الشكل كان مرتبطاً بأن يكون قوياً على الدراما الكاريبية المعاصرة.

إن الخطاب اللغوي الاستعماري حول أشكال العرض المسرحي الأفريقي تم تثبيته بطريقة مشابهة مع نقاء المفاهيم. والتأكيد هنا يكون أساساً على التعريف الناقد لما يشكل الدراما في أفريقيا. ويعتبر عمل فينجان المؤثر الأدب الشفهي في أفريقيا والمنشور في ١٩٧٠، فريدا في هذا الصدد. ففصل "الدراما ، ما زال بالنسبة للعديد المسح المعترف به. وتكشف سطورها الافتتاحية بمفردها حدودها غير المعترف بها وطريقتها المتحفظة.

إلى أي مدى يمكن للمرء أن يتحدث عن الدراما الفطرية في أفريقيا لا يعتبر سؤالاً سهلاً. وفي هذا فهو يختلف عن الموضوعات السابقة (المعالجة في هذا الكتاب) مثل الشعر السياسي أو الروايات النثرية ، حيث أن هناك كان من السهل اكتشاف أشكالاً أفريقية مناظرة للأشكال الأوروبية المألوفة.

ولو أن أفريقيا استطاعت فقط أن تقدم أشكالاً أفريقية مناظرة للأشكال الأوروبية المألوفة الفطرية لأمكن أن يطلق عليها قارة بها دراما. ومع ذلك فليس

من الصعب القول بأن قضيتها ما زالت تترك مساحة من الحرية إذا ما تم فقط تفسير تشابهها ببعض الرؤية والإبداع. وسالكة هذا الطريق، تظل فينجان تبحث عن الدراما الأوروبية في القارة الأفريقية" ما ... نعتبره نحن بشكل طبيعي دراما" ما نحن معتادين عليه". إن "تعريف" الدراما الذي تقترحه يهدف لإنجاز القليل إذا لم يكن فاشلاً:

من الضروري الوصول على الأقل إلى اتفاق ما يتعلق بما يمكن اعتباره "دراما". وبدلاً من الوصول إلى تعريف شفهي ، يبدو من الأفضل الإشارة إلى العناصر المختلفة والتي تبدو أنها تتجمع فيما نعتبره دراما. وأهم ما في الأمر هو فكرة تشريع التمثيل من خلال ممثلين يقلدون الأشخاص والأحداث. وهذا أيضاً يرتبط بعناصر أخرى تبدو أكبر أو أقل درجة في أوقات أو أماكن مختلفة: مضمون لغوي، حبكة وتفاعل شخصيات عديدة ومشاهد طبيعية .. الخ. وغالباً موسيقى ، ومن الأهمية بشكل خاص في معظم العروض الأفريقية هو الرقص. والآن من النادر جداً في أفريقيا أن تتجمع كل عناصر الدراما هذه في عرض مسرحي واحد.

وفشلها هذا الذي لا يمكن إنكاره يجهز ويقوى من موضوعها، حتى ضد الدليل العاكس المعترف به "على الرغم من أن بعض الكتاب قد أكدوا بشكل ايجابي وجود الدراما الأفريقية المحلية، فسوف يكون من الصدق القول بأنه في

أفريقيا وعلى العكس من أوروبا الغربية وآسيا، الدراما ليست منتشرة على نطاق واسع أو أنها شكل متطور".

وفى الفقرة الطويلة الآتية ، دعونى ألفت الانتباه إلى افتقار فينجان إلى الدراما الأفريقية "التراجيديا" (أكثر الفنون علوا وتحضراً ، بفضل أرسطو) وإلى العرض المسرحى المشكوك فيه عن العنف المنطقى خاصة فى الدور المستمر للاختلاف كخطأ وقبل النهاية، فى مجئ الغموض الواضح للرؤية وفشل المعرفة عند عدم الملائمة المفترضة للظاهرة التى تدرس : إننا نذهب أبعد ونضيف بأنه ما يمكن اكتشافه من عروض درامية أو نصف درامية لا يبدو أبداً أنه يتضمن تراجيديا بالمعنى الطبيعى. فالأحداث والشخصيات تصور ككوميديا وتعامل تقريباً بطريقة واقعية وحتى بسخرية. وعلى الرغم من أن الملابس والأقنعة أحياناً هامة، فإنه ليس هناك أى دليل على مشاهد متخصصة أو مبان أو أماكن مصممة للعرض المسرحي. فاللاعبون أحياناً خبراء ماهرون أو ينتمون إلى جمعيات أدبية مثل جمعية Ekine، ولكن ليس هناك أى أثر للممثلين المحترفين. والجمهور فى النهاية ، أحياناً ، هو جمهور "صاف" بمعنى أنه يتذوق العرض بدون ما يشارك مباشرة بنفسه ، ولكن مع أهمية الرقص وغياب حاجز خشبة المسرح فإن هناك غالباً ميلاً نحو إشراك الجمهور بدرجة أكبر مما هو موجود فى معظم الدراما الغربية الحديثة . ويمكننا أيضاً الإشارة إلى نقاط سلبية أخرى. وهناك ضوء مباشر بسيط نلقيه على مسألة أصل الدراما من خلال

دراسة الأشكال الدرامية الأفريقية، ما عدا القول بأنه من أجل توسيع رؤيتنا العامة لإمكانيات الدراما ، أو لعناصر معينة في الدراما. وبالمثل فهو يضيف مساندة بسيطة لنوع النماذج الأصلية التراجيدية وللطقوس التي يشار إليها في النهاية بأنها "الفن الذهبي".

ومن المهم إدراك مفهوم فينجان عن الاختلاف ، إذا أخذنا في الاعتبار إصرارها بأن الأفارقة في أفريقيا ينتجون دراما أوروبية. وإلى الدرجة التي معها نحن جميعاً لا فرق بيننا يصبح عملها غير ضروري. وإذا كان الاختلاف هو الذي يمكن مشروعها ، فإن إصرارها على محوه يصبح متناقضاً. ولكن يجب ألا نفترض أن عدم المنطق هذا يفتقر إلى أي منطق أو أنه يدمر نفسه في وجود السلطة. إن الاختلاف هنا لا يمحي ولكن يتحول إلى تطابق ويصبح لا محدوداً في تسلسل هرمي. ومن الطريف حينئذ ملاحظة أن إبادان حيث مكثت فينجان لفترة وهي تنهى كتابها، وحيث كتبت المقدمة، هي إحدى المراكز الرئيسية لحركة يوروبا المسرحية المتجولة مع تراث موجود يرجع إلى أواخر التسعينيات من القرن السادس عشر، ومن الواضح أن هذا المسرح قد رفض أن يزود فينجان "بأشكال مماثلة على غرار الأشكال الأوروبية المألوفة".

ويمكننا القول فقط بأن دراما السود أو عدم وجودها في الخطاب اللغوي الأوروبي هي ، كما يقول إدوارد سعيد عندما كتب عن الشرق في الاستشراق "نظام من التمثيلات التي يحيط بها إطار من مجموعة كاملة من القوي" والذي

يجلبه إلى مدار من الوعي الفري والامبراطورية. وهو يتصل قليلاً بالنموذج الأصلي المفترض، على الرغم من أن الوسيطة الأوروبية لم تتوقف أبداً عن الإدعاء بالتحري المجرد من العاطفة. "العلم" والواقعية و"الصدق". ولا أيضاً السلطة والكفاءة وقيمة الظاهرة الأوروبية كجهاز سيطرة بأي طريقة يعتمد على قرب تمثيالاته من "الواقع" المفترض. ويظهر كابرال جيداً جهاز السيطرة هذا :

إن ممارسة الحكم الاستعماري - تأكيده أو نفيه - تطلب (وما زال يتطلب) معرفة دقيقة بالمجتمع الذي يمكن وبالواقع التاريخي (اقتصادي واجتماعي وثقافي) والذي يوجد في وسطه. وتعرض هذه المعرفة وفقاً للمقارنة مع الموضوع السائد ومع وجودها التاريخي. ومثل هذه المعرفة تكون ضرورة هامة في ممارسة الحكم الاستعماري والذي يؤدي إلى المواجهة ، غالباً عنيفة بين هويتين مختلفتين تماماً في عناصرها التاريخية ومتناقضتين في وظائفهما المختلفة. وقد ساهم البحث عن هذه المعرفة في الإثراء العام للمعرفة الإنسانية والاجتماعية على الرغم من حقيقة أنه كان من جانب واحد وذاتي وغالباً غير عادل.

خطاب لغوي ضد السيطرة

هناك حقيقة : يعتبر الرجال البيض أنفسهم أعلى درجة من الرجال السود. وهناك حقيقة أخرى يريد السود أن يبرهنوا للبيض ، بأي شكل ، ثراء تفكيرهم ، تساوي قيمة عقولهم.

- فرانتيش فانون

لقد أخذت أغنياتي وهربت -

وتغنيها في برودواي

وتغنيها في مدرج هوليوود

وقد جمعت بينها وبين السيمفونيات

وأصلحتها

ولذا فهي لا تبدو أنها تنتمي إلى

نعم لقد أخذت أغنياتي وهربت

وأخذت أيضاً روجيتاتي وهربت

ووضعتني في ماكبث وكارمن جونز

وفي كل أنواع سوينج ميكادوس

وفي كل شيء إلا ما يتعلق بي

ولكن يوما ما ، شخص ما سوف

ينهض ويتحدث عني

ويكتب عني -

أسود وجميل

ويتغنى بي

ويكتب مسرحيات عني

اعتقد سوف يكون

أنا نفسي

نعم، سوف يكون أنا

لأنجستون هافز

لقد كان هدفنا أن نجد مخرجاً لموهبتنا وأن نبرهن لكل فرد والذي كان راغباً في المشاهدة والاستماع، بأننا كنا جيدين في الدراما مثل أى شخص آخر. وكان الباب مفتوحاً قليلاً لنا وكالمعتاد فإن الرجل الأسود عندما يواجه بباب مفتوح ، ولا يهم صفر المساحة ، فإنه يدخل.

كلارنس ميوس

وإذا كان أفق الأمل لكل ممارسة سائدة أن تكون مهيمنة حتى توهم الآخرين بأنها طبيعية وتصبح غير واعية بتركيبها الخاص، فإنها سمة مميزة للخطاب

اللفوى المضاد أن يشكك فى هذه الثقة وأن يؤكد بدلاً من ذلك على الحالة المحتملة لما هو سائد. إن إدعاء المسيطر لكى يعلل كل الخبرات تخرجه قوة وعاطفة سلبية. وهذه القوة تضمنها، بشكل متناقض، "ضرورة داخلية" التى تحدد أنواع الخطاب اللفوى السائد.

هذه الأنواع ليست فقط غير قادرة على الاعتراف بالفرق، بمعنى أنها غير قادر على تخيله. لسبب بسيط . وعندما يتم تخيله وحتى لكى يحرم ، فإن الفرق أو الاختلاف يكتسب وهما ولكن وجوداً أساسياً. وإذا تم تشجيعه ، فإن شرعيته وتضمينه فى الشريعة الارثوذكسية، تكون قد بدأت لهذا المدى. وهكذا وحتى أعمال التحريم، فإنه لابد أن يحرم.

إن مهمة التحريم مرة أخرى تفضح خيال الحتمية والدليل الذاتى الفعلى وهكذا تمنح مساحة معاكسة للمنطق، مساحة تفتح فى "حدود تركيبة للسيطرة الاجتماعية" حيث إنه ليس هناك أى خطاب لفوى قادر على السيطرة بشكل كامل. وهذا هو حيث يجب علينا أن نحدد القيمة الكبيرة للخطاب اللفوى المضاد: كممارسة ضد السيطرة ، فهو "المبدأ الناشئ لديناميكية التاريخ ... القوة التى تؤكد تدفق الزمن الاجتماعى" حيث إنه "يقع مثل الآخر فإن لديه القدرة على الوقوع ، ولكى يتصل بسلطة واستقرار النظام السائد فى الكلام والذى لا يمكن حتى أن يشجع وجوده. وهو يقرأ ذلك الذى لا يستطيع قراءته".

وفى هذه المقدمة ومع ذلك ، تكمن سمة استشكاليه فى الحديث اللغوى المضاد : عمقه وعلاقته المعقدة مع ما هو سائد . وهو يتقاسم نفس الأرضية مع السائد وهكذا يتعرض لمخاطرة التثبيت مع المنطق الشائى المقيد للأخير وتدوير افتراضاته المتعلقة بنظرية المعرفة . وليس من المستغرب حينئذ أن يدمج العديد من الخطابات اللغوية المضادة تحت السائد .

وفى مظاهره المتعددة، فإن الخطاب اللغوى المضاد وضد الأوروبى وضد الاستعمار حول دراما السود يبرهن على نقاط القوة هذه وأيضاً نقاط الضعف . وفى إصراره على تمييز الحضور، ووجهة النظر، وتصميم الذات لدى الأفارقة، اكتسب هذا الخطاب اللغوى لنفسه عنوان "متمركز حول أفريقيا" .

إن عدم تكافؤ هذا الخطاب اللغوى يتطلب تحديداً ملموساً . وهو يتضمن فى العمق توتراً قائماً بين أوامر ممارسته المضادة للسيطرة وحقيقة غياب أو عدم تطور البنية التحتية المضادة للسيطرة . وهكذا فإن القاعدة غالباً وليس الاستثناء أن تستعير العديد من الصيغ الأفريقية دعائم مساندة على الرغم من التشكيل المعاكس ، من تطور نظرية المعرفة الأوروبية الاستعمارية . وحينئذ فإننا نساق إلى أكثر نقاط التشكيل قوة والعلامة المميزة : نظريته النسبية، الأساس الذى عليه يتحدى السيطرة المعرفية الأوروبية من خلال اقتراح أفكاراً مختلفة . إن هناك قواعد مختلفة لما يشكل "دراما" فى المجتمعات المختلفة والدراما الأوروبية ليست هى المعيار . وعن طريق محاولة الهروب من التسليم لمنطق التمثيلات المسيطرة ،

فهو يستبدل بالبحث عن تمثيلات مختلفة. دعونا نستكشف باختصار الآثار المهمة لهذا التشكيل الأمريكى الشامل.

فى محاضرتها الشهيرة عام ١٨٩٥ "قيمة أدب الجنس البشرى" أصرت فيكتوريا ماثيوس أن "المنظر بالنسبة لأدب الجنس البشرى لم يكن أبداً أكثر إشراقاً" على الرغم من "الشر المرعب" للتشريع القاهر الذى تؤيده العادات غير الإنسانية" والتى تعانى من قبل الأمريكى الأفريقى. وهكذا فهى تعلن عن جدول أعمال يدور حول "الجنس البشرى" فى الجزء الأفضل من القرن العشرين، وصفة للهروب من برائث الأغنيات. ولمواجهة الترجمات غير المكرثة والمنتشرة على نطاق واسع لهؤلاء المتحيزين ضدنا، فإن ماثيوس تتادى بتمثيلات معاكسة : "أدب الجنس البشرى" والذى سوف لا يؤكد فقط على تاريخنا وكوننا أفراد ولكن أيضاً "توحى للعالم بالخطأ والاحتقار الذى يرى به الأسد الصورة التى يرسمها الصياد والرسام الشهير عن ملك الغابة" ومع ذلك فهى تدافع بأن أدب الجنس البشرى لا يعنى "ثناء بلا تفكير على أنفسنا" وهو تحذير يتنبأ فيما بعد بالاشتباك الشهير مع نيجريتيود مثل تحذير سيوينكا أو هونتونجى أو افتراض كابرال عن الموقف التحررى نحو المواد الثقافية الأفريقية.

واحدى المواهب الجديدة التى ذكرتها ماثيوس كأمل لأدب النضال كان بواه، والذى كان فى التو حصل على الدكتوراه من هارفارد. وقد لعب دى بواه فيما بعد دوراً بارزاً فى تعريف المجتمع بمشكلة تمثيل الاختلاف فى الثقافة الأمريكية

ليس فقط من خلال إدارته للاتحاد الوطنى من أجل تقدم الملونين ولكن أيضاً من خلال كتاباته التى ركزت على سياسة الإنتاج ودورة الخطاب اللغوى الثقافى وذاتيته الحاضرة. وقد أخذ "الزنجى فى الفن: كيف سيصور؟" شكل المناظرة الوطنية عند بداية نهضة هارلم. وقد تقدم دى بواه بالتالى بفكرة من أجل الحديث اللغوى المضاد المسرحى، مطوراً مبادئه الأربعة الأساسية: عنا ، عن طريقنا، من أجلنا ، وقريب منا ، هذه المبادئ التى بشكل مباشر تحدث سيطرة موضوعة "مسرح الزنجى" الذى كتبه البيض وأيضاً فكرة الجمهور والنجاح المسرحى المتصل والذى تم تعريفه بشكل تجارى داخل برودواي. وداخل هذا البيان أيضاً أتى تفضيل دى بواه الرسمى للحدث المسرحى ذى النطاق الواسع والذى يضم فريقاً ضخماً من الممثلين مع حبكة منصهرة ونقاط ذروة متفرقة ، وهو شكل يشابه المهرجانات الأفريقية التقليدية ويتعارض مع التقليد المسيطر "للمسرحية المصنوعة جيداً". إن الحركة المسرحية البسيطة فى هارلم وأيضاً مسابقات كتابة مسرحية الأزمة ، قد تم تصميمها لإعطاء مقاطعة مؤسسية للممارسة المسرحية الجديدة. والهدف الرئيسى ، كما يقول دى بواه ، والذى كان صدها مفهوماً واسعاً فى ذلك الوقت ، هو حركة مسرحية شعبية حقيقية عن "الزنج الأمريكان".

إن صياغة "الفن الشعبى الحقيقى" ليست بلا مشكلات. وباستطاعة مسرحية هافز "الفنان الزنجى والجيل العنصرى" أن تبعد نفسها تماماً عن النغمة الانثربولوجية الكلاسيكية فى تثبيت الفنون الشعبية المستقاة من مصدر

ثقة" والمهمة وإدانة الثقافة "القياسية" المتصنعة لطبقة السود المتوسطة. ومجموعة من الصفات التي ربطها الخيال الأوروبي بثقافة السود: دنيوية ، طبيعية: نزوة كلاسيكية رومانسية ضد ثقافة البيض السائدة الميكانيكية - ينتحلها مفكرو السود (الطبقة المتوسطة) وفرضت على الطبقة السفلى من السود. وهذا الازدواج يتضح أكثر في فهم لوك لشكل الفن الشعبي واستثماره "لحياة الزنجي" كبيئة أصيلة: "إن الدراما التي سوف تهذب وتسلى ، والتي قد تأسرنا سريعاً ، من المحتمل ألا تفسد ، تقريباً انعكاس ساذج للشعر إحساس الفن الشعبي لأناس لديهم روحاً مختلفة عن تلك التي لدى المتطهر تقى النفس الصناعي غير الخيالي"، وهذه نسخة أخرى من علاج نيجريتيود والذي عبر عنه سنجور : إن العاطفة هي تماماً عند الزنجي مثل العقل عند الإغريقي.

- غير أن لوك ما زال قادراً على رؤية ممارسة درامية مختلفة جداً، على الرغم من أنه لم يعيش لكي يراها تقع :

إن فن الزنجي الدرامي يجب ألا يتحرر فقط من معوقات الاستخفاف ، ولكن أيضاً من حدوده المفروضة عليه. ولا بد أن يتوافر لديه أكثر وأكثر الشجاعة لأن يكون أصلياً، وأن يتخاصم مع التقاليد الدرامية السائدة لكل الأنواع. ولا بد أن يتوافر لديه الشجاعة لكي يطور مصطلحاته الخاصة وأن يصب نفسه في أشكال جديدة، باختصار أن يكون تجريبياً.

- إن مثل هذا التجريب المهاجم للمعتقدات التقليدية قد صعد إلى السطح ، فيما بعد بعقود ، مع الهياج الثقافي الكبير في الستينيات والمعروف بحركة الفنون السوداء. وعلى العكس من العصور السابقة والمشغولة جداً بتحديد "الصور السلبية للجنس البشري" بينما ما زالت تضرب بجذورها داخل نفس التركيب الجمالي والرؤية التي أنتجت الصور المبكى عليها، فإن الإدارة الجديدة جعلت هذه الرؤية والتركيب المتلقيان أهدافاً مستمرة للتساؤل وقد كان للحركة شخصية متغيرة، حيث إن تساؤلاتها لم تترجم دائماً إلى اقتراحات قوية، وهكذا كان داخل الحركة الناقدة لنفسها بشكل عام، كان لدينا أيضاً متفتح تماماً ما كان الدعاية الخفيفة في تثبيت ثقافة فن شعبي للسود من دى بواه إلى لوك: اعتبار الشيء المجرد شيئاً مادياً في الثقافة المعروفة بالقومية الثقافية. وعلى الرغم من هذا، ما زال باستطاعتنا أن نقول عن الحركة أنه لم يكن أبداً هناك مثل هذا الانفجار في وقت متزامن نحو الداخل - أسلوب غير موفق وناقذ لثقافة السود نفسها - ونحو الخارج - إعادة رؤية العلاقة مع التركيب الاجتماعي الأكبر ، في البعدين القومي والدولي.

- إن الأنثولوجيا الأولى للحركة، النار السوداء، التي حررها بركة ونيل ظهرت في ١٩٦٨، وكانت تحتوى على مقالات وشعر ومسرحيات قصيرة. ومع ذلك كانت الطبقة الخاصة من مراجعة الدراما حول مسرح السود في نفس العام التي حررها بولنيز هي التي أصبحت فوراً البيان غير الرسمي. ومع تعبير الأسود (١٩٦٩) والجمال الأسود (١٩٧١) فإن هذه الأنثولوجيا نظمت اهتمام الحركة

الأساسى ، تطوير الممارسة الثقافية المسرحية المضادة للاستعمار والمضادة لما هو أوروبى والمعروفة بـ "الجمال الأسود". وقد كان جونز / بركة هما الوحيدان فى الحركة اللذان فيهما نال انفجار الوعى فى ذلك الوقت أكثر التعبيرات تعقيداً وصاغ القوانين العملية لهذا الجمال:

أريد القول بأن ... مفهومى عن الفن ، فن السود، أنه لابد أن يكون جماعياً، ولابد أن يكون وظيفياً وأن يكون مخلصاً، وبالفعل إذا لم يكن ناشئاً عن وطنية واعية فهو حينئذ غير صالح. وعندما أقول جماعياً أعنى أنه يأتى من التجربة الجماعية للسود - وعندما أقول مخلصاً ، فلا بد أن يكون مخلصاً للتغيير، التغيير الثورى ، وعندما أقول وظيفياً فلا بد أن يكون لديه وظيفة فى حياة السود.

وبهذه الشروط فقد عرف مسرح السود الجديد نفسه بعيداً عن المسرح الأمريكى السائد. وكلمة "جماعياً" تبعد هذا المسرح عن نوعية التسلية الشكلية التى ترمز إليها برودواى إلى خاصية حدث لا مسرحى عن الطقوس الجماعية والمناسبات الدينية. وكلمة "مخلصاً" تقلل من قيمة الوعى المستوعب كانتقالى ، ويحول نفسه باستمرار استجابة إلى الاحتياجات والآمال والتطلعات المرئية للسود. والمهمة التى ترى بشكل مناسب هى البحث عن الشكل، الذى اقترحه بركة كشكل ما بعد الأمريكى أو ما بعد الأبيض.

إن هذه الاستكشافات الكبيرة مع التقليدات البلاغية الفامضة محددة الشكل أفسحت الطريق فيما بعد أمام استكشافات أكثر قوة للاختلافات المميزة من

أجل الحدث المسرحي الأسود القائم على أشكال استعراضية أفريقية وأمريكية - أفريقية أعيد رؤيتها. إن الإنجازات الدرامية تتنوع بطريقة متساوية من الصباح وأعمال دعائية إلى شكل ما من الواقعية المعدلة إلى طقوس ممتدة - والأخيرة هي الأكثر تقضياً كشكل مناهض للغرب وأفريقي حقاً. ويقتضى بينستون أثر هذا الطريق كمنحنى يتحرك وفقاً للهجة من نصف قومي وغضب واضح ضد المؤسسات الأمريكية الأوروبية إلى تشكيل أساطير أمريكية أفريقية بطريقة فريدة ومرونة الشكل الدرامي، والمسرح المشارك داخل مجتمع السود :

من الناحية الروحانية والفنية فإن هذه الحركة هي واحدة من المحاكاة أو تمثيل للعمل إلى العمل الجماعي. وهي عملية يمكن وصفها كانتقال من الدراما إلى الطقوس - حدث ينهي التقسيم التقليدي بين الممثل والمتفرج ، وبين التراث والآخر. ومن خلال هذه العملية فإن المشاهد الأسود يتحول نظرياً من فرد بعيد والذي حاول الكاتب المسرحي إصلاح وعيه ، إلى عضو مشارك في الاحتفال القومي الذي يؤكد على رؤية مشتركة.

وعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون هناك رسماً مشابهاً بالنسبة لحركة وعي السود في جنوب أفريقيا أواخر الستينيات - الموازية للنهضة الثقافية الأمريكية الأفريقية ، فإنه لم يكن هناك أي نظريات متقنة يمكن مقارنتها. ومجلس المسرح الذي خططت له منظمة الطلاب الأفريقية الجنوبية للاستيلاء على

"الشعر والموسيقى والدراما والفنون الجميلة والسينما" كأسلحة فى النضال لم يفعل إلا القليل لوضع استراتيجيات نحو انجاز الهدف المعلن. إن ما قد كان تكرره كثيراً الفرق المسرحية هو "رفع الوعي" والوظائف الثورية التى لابد أن تعرضها الأشكال الثقافية للسود.

ولم تهتم الفرق الممارسة كثيراً بالأشكال الفطرية أو اللا أوروبية ولكن كانت تخلط الأشكال بإرادتها ، وتجمع بين عناصر الواقعية واللاواقعية ؛ وكانت الحواجز بين الممثلين والجمهور تلاحظ أو يتم تجاهلها إذا كان هذا يناسب الموقف ، ولم تكن الخطب التى تهاجم آراء الآخرين مباشرة غير معروفة ، وكانت فرق عديدة تشتهر بعروضها متعددة الوسائط ، وتجمع بين الأغنية وتخطيط الفيلم والأنشيد. ويعلق كافاناف على هذه الانتقائية :

بدرجة كبيرة ظهر هذا الشكل من علاقة الجمهور بالممثلين ولم يكن هذا مسرحاً تجارياً. ولم يكن الممثلون مستأجرين. وكانوا أعضاء غاضبين فى مجتمع مخطئ يتحدثون مباشرة إلى الآخرين فى ذلك المجتمع عن اضطهادهم المشترك. ولم تكن البراعة والزخارف التقليدية لمسرح الطليعة البرجوازي غير ضرورية فقط ولكن كانت تتوسط بين الممثلين والجمهور.

إن الدراما الجنوب أفريقية التى تمتزج فيها الأجناس البشرية دراما السود الحديثة لم تظهر فقط عناصر هذا الشكل ولكنها تأكدت كثيراً فى الاستيلاء

على التركيبات الشكلية الفطرية الموجودة فى سياق النضال ضد سياسة التمييز العنصري. على سبيل المثال، وجود فرق ممثلين صغيرة يؤدى أفرادها أدواراً متعددة وفى نفس الوقت يشيدون ويفككون - استجابة براجماتية لاجتماعية الفن لبيئة تعادى حتى الأشكال الأولية للتجمع البشرى. وقد أطلق فوجارد الذى نشر هذا الشكل ، عليه فن مسرحى "ثنائى المقود".

ومن جانبهم فقد أنهمك علماء الدراما الأفريقية فى مسألة التصنيف ، وفضحوا زيف المعايير العالمية الاستعمارية فى القياس والتصنيف واقترحوا بدلاً من ذلك مجموعات مختلفة من المعايير التى أخبرت عنها التقاليد الفطرية من أجل تذوق الأشكال المسرحية التقليدية. إن ما قد شوه سمعته الخطاب اللغوى الأوروبى كـ "ما يسبق الدراما" أصبح درامياً بشكل شرعى. وبالنسبة للتهمة الاستعمارية بالافتقار إلى وعى تاريخى بسبب غياب السجلات المكتوبة فإن الإجابة غير المشبوهة المضادة للاستعمار هى أن الشفهية وسيلة صالحة بشكل متساو وذلك للنقل التاريخى للأشكال الثقافية ونماذجها المتطورة المتنوعة. وقد ساعدت هذه الصلاحية للشفهية فى وصل الماضى بالحاضر، ورفض الادعاء الاستعمارى بالانكسار التاريخى المطلق فى الثقافة الأفريقية بسبب الاستعمار (مثل أن الأشكال المسرحية الأفريقية اليوم تصاغ حولها النظريات لكى تكون فقط اشتقاقاً من المصادر الغربية). إن هذا التخطيط يقترب جداً من الموقف المصاغ بشكل مختلف وبدرجات مختلفة من التعقيد عن طريق أصحاب النظريات

والنقاد مثل اديديجي وانكوى وأوجابنا وجوتريك وسوينكا. ومن بين هؤلاء هناك إجابات على اتهامات الخطاب اللغوى الأوروبى. ومن الثقافة أن المقالة النظرية المشهورة حول التراجيديا الأفريقية "خشبة المسرح الرابعة" لم تذكر فى فينجان وذكرت إشارة هامشية فقط، داخل تأكيد مختلف ، فى جراهام وايت ، إلى سنوات "السلطة الأمريكية" على الدراما الأفريقية. وقد تم أيضاً تجاهل عمل أديريجي حول آلارينجو ، مسرح المحترفين اليوروبى منذ أواخر ١٥٠٠.

- ولكى نأخذ نقاشاً جدلياً هنا : ضد الإنكار الاستعماري للمهرجانات الأفريقية كتعبير غير فنى تلقائي" للقبائل البدائية ، اقترح سوينكا أن ننظر إلى المهرجانات على أنها تشكل "فى نفسها مسرحاً صافياً كأكثر المصادر غنى ... أكثر التعبيرات قوة عن غريزة الإنسان وحاجته إلى الدراما فى شموليتها وتغطيتها للمجتمع. وفى حركة كاسحة ، قلب القانون الأوروبى رأساً على عقب "بدلاً من النظر إلى المهرجانات من وجهة نظر واحدة فقط - تقديم مكونات الدراما - ربما نبدأ بفحص وجهة النظر المعاكسة : إن الدراما المعاصرة ، كما نعرفها اليوم ، هى تناقض للدراما ، تفرضها ضرورة الترتيب الإنتاجى للمجتمع فى اتجاهات أخرى".

إن هذا التدخل الأخير له أثره على المناظرة المستمرة فى الكاريبى فيما يتعلق بالصلة الدرامية - كشكل فطرى وأصيل - للكارنيفال ، أكثر الأشكال الثقافية شعبية. وقد شن والكوت ، الكاتب المسرحى المشهور فى المنطقة ، حتى أثناء

الاستفادة مسرحيًا من أشكال الكارنيفال ، شن مع ذلك ذات مرة هجومًا على الاقتراح، واصفًا الكارنيفال "بالمسرحي" وليس "المسرح" و"بفن الكتيب" - لكى يقلل من إفساده والاتجار به من جانب الدولة. وقد أدعى بأن الكارنيفال كان بلا معنى مثل فن الممثل المحصور فى التقليد ، والآن فإن المفكرين يتملقون ويخافون من الجمهور، وجدوا فيه قيمًا كانوا قد أنكروها من قبل. وقد مجدوا الشكل الفنى الشعبى . وقد كان برنامجهم دليلًا للتفويض

لقد تحدى موقف والكوت مباشرة موقف هيل ، والذي يرى المهرجان كمصدر ثقافى عظيم تستطيع الدراما الفطرية أن تتطور منه. وفى كارنيفال ترينداد، حل "العناصر الدرامية" واستتج أن الكثير من مادة الكارنيفال تناسب المسرح. ويوحى تناسبه الإبداعى بنهاية الشيء القبيح والذي فيه (المسرحيات التى كتبها مؤلفون من أبناء البلد تدور حول أهل ترينداد أو الهنود القريبين وتجهز هناك). غير أن شكل هذه المسرحيات يأخذ الإلهام الأوروبى وطريقة تقديمها أوروبية. وباختصار ، فإن الكارنيفال هو "تفويض" للمسرح القومى.

وبينما قد يكون والكوت محققًا فى الاتجار بالكارنيفال، إلا أن هذا نقاش مختلف عن اعتباره كدرامى أو لا درامى. والسخرية هنا هى أنه على الرغم من اختلافهما الواضح، إلا أن والكوت وهيل يأخذان من نفس الافتراضات غير المتفحصة والمستعارة من الخطاب اللغوى الحاكم. ويهدف هيل إلى الدفاع عن الإمكانات الدرامية للكارنيفال ولكنه يأخذ كأمر مسلم به الترجمة العالمية الغير

أشكالية للدراما على الرغم من خلافاته المستمرة مع تركيب "المسرح الأمريكى الأوروبى". ولو حقا كما يصر أن هذه التركيبات فى المسرح الأمريكى الأوروبى يجب ألا تعد مقيدة ، فإنها يجب ألا تكون كذلك لأنها لا تنطبق على جزر الهند الغربية، وعندئذ تشير تحليلاته إلى نتيجة واحدة فقط : الكارنيفال دراما أصلية. ومع ذلك لم يشر هيل أبداً إلى هذه النقطة. فعلى أى أساس حينئذ يعتبر الكارنيفال ليس "دراما" ولكن "إمكانيات درامية" ؟

- إن الخطاب اللغوى الأفريقى والذى هو أساسا مزدوجا فى استراتيجياته، يجب ألا يفض النظر عنه. وهذه هى النظرة التى انتشرت من خلال أعمال قانون فى تبريره ونقده للتراث الزنجى. وأيضاً قال آثيبى ذات مرة ضد نقد سارتر الشهير حول التراث الزنجى (أنها عنصرية مضادة للعنصرية) وتلك العنصرية المضادة للعنصرية يمكن أن تكون ترياقا هاما بالنسبة لعنصرية البيض. وأشير هنا إلى هذه النقطة الحاسمة من دوليمور:

إن جاك ديريدا يذكرنا بأن التعارضات الثنائية هى "هرم عنيف" حيث يتحكم بقوة أحد التعبيرين فى الآخر. والمرحلة الهامة فى تفككها تتضمن انقلاباً "يجعل عاليها سافلها". والتأثير السياسى لتجاهل هذه المرحلة ، فى محاولتى القفز وراء الهرم إلى عالم متحرر منه تماماً هو ببساطة أن نتركه كما هو فى العالم الوحيد الذى لدينا. إن كلاً من عكس التعارض الأصل / غير الأصل ... وتدمير

الأصالة نفسها ... هي جوانب مختلفة من الانقلاب عند ديريدا. وعلاوة على ذلك فهي مراحل في عملية المقاومة.

خطاب لغوى بعد الأفريقي

هناك حقيقة : الرجال البيض يعتبرون أنفسهم أرقى من الرجال السود. وهناك حقيقة أخرى : إن الرجال السود يريدون أن يبرهنوا للرجال البيض بأى ثمن، على ثراء تفكيرهم وتساوى العقلية.

كيف نخلص أنفسنا من هذه المحنة ؟

عندما يحاول شخص ما أن يثبت لى أن الرجال السود أذكاء مثل الرجال البيض، أقول إن الذكاء لم ينقذ أبداً أى شخص وهذه حقيقة لأنه لو ... أن الذكاء يستحضر ليدل على نوعية الرجال، فإنه يكون قد استخدم أيضاً لتبرير إبادة الرجال.

فرانتيز فانون

إن تشكك فانون وتحديه يحددان مساحة خطاب لغوى مستمر يحاول فى الحال أن يكون مناهضاً للاستعمار وما بعد الأفريقي. وملامحه وقوته المميزة جداً هي تقريباً إصراره على العمل من خلال الخطاب اللغوى الأوروبى والأفريقى وتأكيد الافتراض التأسيسى الأكثر صعوبة للزخرفة غير المعكوسة للتاريخ. وأقول أن هذا الافتراض أكثر صعوبة لأنه لا يتوافق مع الإشباع السهل

للخوف الثنائي. وما يوحى به هو ميدان صراع مقترح على أساس التقاسم ولكن لا بد أن تزور هوية مميزة منه، حيث إن التقاسم بشروط غير متساوية. وهكذا فهو منطقة مفاهيم اختلاف معقدة وديناميكية جداً، منطقة تساؤلات حرجة لا تنتهى كما يشير فانون:

يبدأ سارتر Orphée Noir هكذا : "ماذا تتوقع عندما تنزع الكمامة التى شوهت هذه الأفواه السوداء؟ أنهم سوف ينشدون مديحك؟ هل كنت تعتقد أن تلك الرؤوس التى انحنى لها أبائنا حتى الأرض قد ارتفعت مرة أخرى، وأنتك سوف تجد الإعجاب فى عيونهم؟ لا أعرف ولكنى أقول أن من ينظر فى عيناى بحثاً عن أى شيء إلا سؤال دائم سوف يفقد بصره، لا الاعتراف ولا الكراهية.

إن ما يدمره التساؤل الدائم هو التصور الثقافى للاختلاف الذى يحول الخطاب اللغوى الأوروبى والأفريقى - اعتماد أحدهما على البيض = متحضر - أسود = اعتراض بربرى واعتماد الآخر على "الجمال الأبيض" ضد "الجمال الأسود" وتقريباً رفض هادئ من جانب كلاهما لتعقيدات ظروف كلاهما. إن الخطاب اللغوى ما بعد الأفريقى لا يبحث فقط عن تمثيلات مختلفة ولكن أيضاً فى نفس الوقت تشكيك فى تمثيل الاختلاف.

إن القوة العملية للتشكيل لما بعد الأفريقى المتصلة هو تأكيدها على المحدودية التاريخية، والتى تؤديه بطريقة لا تكشف فقط عن التسلسل الهرمى بين الخطاب

اللفوى السائد والخطاب المضاد - إذا كان الحكم فقط من بلاغة الأخير، فسوف -
يعتقد المرء أنه لم يعد هناك هذا التسلسل الهرمي - ولكن أيضاً يؤكد على أكثر
الفروق الداخلية اتصالاً داخل كل تشكيل. ويكتب جيفو : فى هذا الخطاب
اللفوى فإن الموضوع الآن به إشكالية تتعدى التركيبتين السابقتين للخطاب
اللفوى. أن التحليل الآن يفتح تساؤلات مثل : أى المصادر الأفريقية أو الأوروبية ،
نجدها عملية وتتجمع فى أى تعبير مسرحى أفريقى ؟ ماذا يحرك تفاعل واتحاد
ما هو "أجنبي" وما هو "فطري" بالنسبة لظاهرة التقاليد الجديدة أو الاستكشاف
الفنى المخلص والمتحرر وتنوع الأساليب والنماذج والتقاليد المتاحة لكل من
"الأجنبي" و"الفطري" ؟ ما هى الفوائد الاجتماعية والأيدولوجية والوظائف التى
تضفى شرعية على أو تسبب إشكالية فى الانصهار الثقافى للأجنى والفطرى ؟
وما هى الجوانب داخل الأشكال الفطرية التى أعيد اختراعها تظهر "أجنبية"
للجمهور الفطرى وعلى العكس، ما قد استوعب العناصر "الأجنبية" يبدو
مألوفاً ؟

وكممارسة "ناشئة" فإن الخطاب اللفوى الثالث يحمل فى طياته آثاراً عديدة
لهذا الشكل من الهامشية. فكثيراً من ملامحه المتعرف عليها نادراً ما تكون
حاضرة فى عمل واحد أو غالباً ما تكون مشوهة وتحتاج إلى تكبير. وليس من
غير الشائع أن نجد رومانسيات غير ناقدة مع الخطاب اللفوى الأفريقى -
التشكيل الأساسى الذى معه يتقاسم التطلعات الدافعة وحالة المؤسسات التابعة
بالنسبة لما هو أوروبى والذى يشغل أرضياته بشكل كبير - ولكن يتحدى ويوسع

ويعيد رؤية التعقيد الذى معه يتقاسم المعايير المتحكمة فى الفن المسرحي،
والعرض الأكاديمي والصحية.

- ويبدو أن الأخير هو الحالة ،فعلى سبيل المثال ، مع فابر عالم الثقافة
الأمريكية الأفريقية المميز واللا أوربي والذى يكتب مع أواخر عام ١٩٨٢ أنه "فى
المسرح الأمريكى اليوم يمر الموسم بالكاد بدون إنتاج أو أكثر للسود على خشبة
المسرح الشرعية". وتتم عبارة "خشبة المسرح الشرعية" بلا أى علامة تدل على
الاقتباس كما لو كانت شيئاً غير قابل للتناقص، بلا تاريخ حتى لو كان مشوهاً.
وحتى إذا لم يكن الحال هكذا، فإن "خشبة المسرح الشرعية" ما زالت مفهوماً
لابد أن تأخذه وجهة النظر المناهضة لما هو أوربي على الأقل بارتياح أو تضعه
فى السياق التاريخي. ومن خلال عدم الاقتراب من أى من هذه ، فإن الظاهرة
فى التاريخ المسرحي الأمريكى يتم تسطيحها وتسلب إثارتها المستحقة. والأكثر
أهمية هو أن ذاتية ما هو "شرعي" تصمت نتيجة لذلك، بالتناقض مع ما شرع
فابر فى إعطائه صوتاً، وقد فعل بطريقة رائعة.

مايكل ماكيلان وسواندى

إعادة تعميم العالم بشروطنا الخاصة :

مسرح السود والفنون الحسية فى بريطانيا

حتى منتصف السبعينيات لم تكن قررت هيئة الإذاعة البريطانية أن هذا هو الوقت المناسب لبدء برنامج المبنى الأبيض والأسود . وهذا البرنامج الذى يركز على تراث المسرح الأمريكى الأول، يقول عن سيطرة الفانتازيا الاستعمارية التى شيدت فى القرن التاسع عشر كجزء من أيديولوجية عنصرية أكثر مما يقول عن موضوع السود . فى هذا الخطاب اللغوى الأوروبى كما جسداً أكثر من عقل وقد تمثلت التقاليد الثقافية للسود على أنها متجانسة وهامشية بالنسبة للمعيار الأوروبى ، واشتقاقات بسيطة من الأشكال والتقاليد الغربية . وتوفر الخلفية السياسية الثقافية والتاريخية إطار عمل ناقد لمناقشة مسرح السود كما تم تطويره وممارسته فى السياق البريطانى . وسوف يسهل إطار العمل نقد مسرح السود ، والفن الحى ، والممارسات المتصلة فى سياق خطاب لغوى ما بعد الاستعمار . وبينما استخدم المصطلح "السود" فى دراسات أخرى كتعريف سياسى ليشمل مجتمعات الكاريبى الأفريقية ومجتمعات شرق آسيا والمجتمعات الصينية والمجتمعات الملونة الأخرى ، فإنه فى هذا السياق، سوف يشير "مسرح السود" إلى مسرح ذى أصول كاريبية أفريقية .

إن ممارسى مسرح السود القائم فى بريطانيا والممارسات الثقافية المتصلة قد أثرت وتأثرت بالديسبورة الأفريقية. وحقا فإن هذه الحوارات المنقولة قد دعمت وجود مسرح السود فى المنفى. وعلاوة على ذلك فإننا مجتمعات سود ديسبورية من أفريقيا والكاريبى وجنوب شرق آسيا فإننا نتقاسم تجارب الاستعمار والمقاومة السياسية له. وينعكس نضال مجتمعات السود فى الممارسات الثقافية والفنية، من الموسيقى إلى السينما، ومن الأدب إلى الفن الحى، ومن المسرح الاستعراضى إلى الفنون البصرية.

وإذا أخذنا تاريخ هذه الصراعات ، فإن الجماليات والأشكال والممارسات والانتقادات تعارض نظم السلطة السائدة بينما تعيد اختراع وتدمير الثقافة الأوروبية. ومع ذلك ، ومثل تاريخنا وذاكراتنا وأجدادنا فإن عمل كتاب مسرح السود فى بريطانيا نادراً ما تم إخراجهم ونشره وفى بعض الحالات لم يوثق أبداً. غير أننا فقط نخدش السطح هنا، كما يجادل كوكو نوسكو.

إن الاهتمام الحديث المبكر بالممارسات الاستعراضية للثقافات اللاغرية كمفاتيح يمكن أن تفتح اللاوعى الغربى وتقدم بدائل للواقعية والكلاسيكية قد أخبر تقريباً عن كل شكل من الفن الاستعراضى فى الولايات المتحدة. وحتى الاتجاه المعاصر للقرع الإيقاعى والتضحية من جانب فتانى المسرح البيض يعتمد إلى درجة ما على أنماط تقليدية من "الطقوس البدائية" مقتفياً أثر خطوات أتباع المذهب الدادى.

قصة العودة:

إن مسرح السود فى بريطانيا لم يتم توثيقه أو نقده أو تحليله فى أى عمق من الممثلين السود فى القرن السابع عشر إلى مستوطنى ما بعد الحرب من الكاريبى وأفريقيا وجنوب شرق آسيا. وتاريخياً لم يكن السود فى المسرح كتاباً أو مخرجين ولكن مشاهد على خشبة المسرح فى الخيال الاستعماري للآخر. ومثل مورجان سميث ، أتى إيرا الدريدج إلى أوروبا لكى يهرب من العنصرية فى الولايات المتحدة أثناء القرن التاسع عشر، ولكنه بتجربة مماثلة فى إنجلترا وهرب وأخيراً وجد الاعتراف والشهرة فى جولاته فى أوروبا الشرقية والغربية. وما زال اسهامه المتجدد نحو تطوير مدرسة أساليب التمثيل لم يقدر تماماً.

وفى ١٩٠٧ فإن مسرحية كويناسيكى ضعاف البصر كانت أول مسرحية للسود تتشر فى بريطانيا. وأثناء ظهور نهضة هارلم ، والتي أخرجت كتاباً مثل هافز وهورستون وروبيسون، كان هناك تحدى للعنصرية فى المسرح البريطانى ونشرت البذور السياسية والثقافية لحركة فنون السود فى بريطانيا. ومثل الدريدج كان لروبيسون تأثيراً خالداً على مسرح شكسبير أثناء الثلاثينيات مع مسرح الوحدة. وقد لعب دور Toussaint L'Ouverture فى مسرحية جيمس ١٩٣٦ اليعقوبيون السود، والتي احتوت على أصل المسرح فى بريطانيا والذي تحقق من خلال تجربة الاستعمار للمستوطنين السود بعد الحرب من الكاريبى وأفريقيا. ومع تعمير بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية أتى المهاجرون من مستعمرات

واعتبروا أنفسهم مواطنين بريطانيين ويستحقون نفس المعاملة. وكانت سياسة - الصراعات المستقلة التي تحدث في أفريقيا والكاريبى في هذا الوقت تعنى أن وجود السود في المسرح الإنجليزي يسرع بالتغيير من العمل والذي جمع بين "معايير جمالية برجوازية غربية وإدراك عنصرى عاطفى نحو اعتناق وعى السود الذى انعكس فى تركيب افتراضات مسبقة ايديولوجية ومسرحية".

- ومع فترة الخمسينيات لم ترغب بريطانيا فى وجود هؤلاء الغرياء السود والذين قد تمت دعوتهم لإعادة بناء بلدهم بعد الحرب. وقد شهد صيف ١٩٥٨ أول شغب أجناس بعد الحرب فى بريطانيا حيث قتل كوشرين وهو نجار من سانت فينسيت على يد أولاد تيدى. وفى ذلك العام أخرج مسرح البلاط الملكى مسرحية أوزبورن انظر للخلف فى غضب، ومسرحية أرول جون القمر على شال هوس قزح (والتي حازت على جائزة الأوبزرفر ١٩٥٦)، ومسرحية سوينكا الاختراع ومسرحية ريكفورد لحم للنمر. وفى هذا الوقت أخرج البلاط الملكى أيضاً مسرحية، والكوت فى جين وأخوانه ومسرحيات ريكفورد أنت فى ركلك (١٩٦٠) وسكاي فيرز (١٩٦٣) والأخيرة بممثلين كلهم من البيض حيث زعم أنه لم يكن ممكناً العثور على ممثلين سود.

فى خلال الستينيات فإن المواقف الأيديولوجية والسياسية لحركة الحقوق المدنية وحركة قوة السود قد وفرا حافزاً للنشطاء السود والممارسين الثقافيين فى حركة فنون السود الناشئة فى بريطانيا. وقد بدأت كلوديا جونز وهى ناشطة

منفية من الولايات المتحدة أول صحيفة للسود ويست انديان جازيت. وتم تحدى غذاء الثقافة الانجليزية والذي تربي عليه العديد من المستوطنين. ومن السخرية أن ممثلين ونشطاء مثل كونر وكاتوس وبيتين ومونرو وكتاب مثل ابينيسيتس وماتورا والذين قد أتوا إلى "البلد الأم" فى الخمسينيات والستينيات قد تقاسموا نفس التجربة مثل الكاتب بانديل، والذي قال فى مقابلة عام ١٩٥٥ "عندما وصل إلى المملكة المتحدة، لم تكن الثقافة صدمة باستثناء الطقس ولأننى كنت أعرف الحضارة الغربية ، اضطررت أن ادرس كتابهم وفى إحدى روايات لافليس القصيرة فى مجموعته المختارة محادثة قصيرة " حاول رجل من ترينداد أن يفادر بجواز سفر مزور، معتقداً أنه يعرف أمريكا وأيضاً أى أمريكى. ولذا فإن المعرفة شىء وكونك هناك شىء آخر، وأنا أصدق الرفيق الأسود. وأذهب إلى أى مكان واكتب أى شىء. واستطيع ملامسة ذلك القاع".

وفى قصة لاينج الرمزية والتي فيها ينتحل كاليبان لغة بروسبيرو الاستعمارية لاغتصاب السيد ، استعارة للتيارات الخفية الأيديولوجية والتي زودت الكاريبى والكتاب الأفارقة بالمعلومات. وكما يقول زيفانيا "لا يمكنك التحدث إلى الإعصار بانجليزية راقية" والكتاب مثل جيمس وسوينكا ووالكوت وجون جميعهم تقاسموا التجربة الاستعمارية وناضلوا من أجل تحرير الصوت الطبيعى "إيقاعات والكوت، فكاهة وسخرية سوينكا ، رؤية ميس وسياسة جيمس".

ولكن كانت مسرحية ايروول جون القمر على شال قوس قزح هي التي كسرت تقاليد الكتابة بالانجليزية المتقنة من خلال استخدام لغة أقل اتقاناً (كريولى وهي لغة خليط) أو كما أطلق عليها بريثويت "اللغة القومية" لترينداد. وقطع أدبية سوداء لما تيورا والتي أنتجها انتراكشن فى معهد الفنون المعاصرة كجزء من سلسلة من مسرحيات قوة البيض والسود فى السبعينيات أشارت إلى "الإدراك العقلى لتاريخنا، وكيفية رؤية نفسك، واضطرت للكتابة عن ذلك، والتغير السياسى، والتحول الذى حدث لى وللآخرين من حولى". وقد أخرج ريز قطع أدبية سوداء، وهو الذى أخرج مسرحية بوليتز الزنجى الاليكترونى فى مطعم أمبيتس عام ١٩٦٧ ، وبعد ذلك تم تفويض ماتورا لكتابة بينما يمر الوقت، والتي يصفها بأول مسرحية ناضجة ، وقد افتتحت فى مهرجان ادنبرة ١٩٧١، ومثلت فى رويال كورت ونالت جائزة وايتينج ودافين.

ومسارح الأهداب مثل رويال مورت وسوهوبولو لم تكن مثابرة فى إنتاج مسرحيات السود البريطانية ، ولذا بدأت الفرق المسرحية التى يديرها السود فى الظهور. وقد تأسست الفرقة المسرحية الظلام والنور والتي سميت فيما بعد بإسم مسرح السود فى برمكسيتون، على يد فرانك كوزنيس فى بداية السبعينيات، ومع الوقت الذى انتهت فيه عام ١٩٧٧، كانت قد أنتجت تطور الأغنيات الزنجية لهندريكس والعبد لبركة والمستأجر لكرون والمفوية لراند والمقدمة الملتوية أيام سوداء وليالى مضيئة وجيركو لجمال على. إن مسرح سود

يريكستون وفرقة مسرح تمبا واللذان تأسسا على يد كومالو أنتجا مسرحيات للسود فى سنتين أكثر من كل ما أنتجه المسرح الانجليزى فى الخمس وعشرين سنة الماضية.

وفى هذا القطاع المتناثر ، ومع المنظمات التى تكافح من أجل البقاء ظهرت عدة مساحات مسرحية أخرى بما فيها مركز أفريقيا ومركز الطبول. وقد أنتج مركز كيسكىدى وهو أحد مراكز فنون السود الأولى فى لندن فى السبعينيات، مسرحية والكوت الذكرى التى أخرجها فيلبس، ومسرحية براون العرش فى حجرة الخريف ومسرحية وايت عويل على راسنا فارى ومسرحية الليلة التاسعة التى أخرجها كولينز وقد صورت عائلة بريطانية حديثة وتعاملت مع القوى المتعارضة "للدومنيو وموسيقى الديسكو والماعز والسماك والشبسى" حسب كلمات فيليبس.

- وقد جادل أونى وامبو بأن ادجاروايت هو أحد المسرحيين القلائل الذين اختصروا الهوية بين أفريقيا والكاريبى والتجربة البريطانية فى عمله. وهو نفسه قد عاش فى كل هذه الأماكن. ومسرحيته المبكرة عويل على رستا فارى تعتبر جزئياً طقوسية وجزئياً بانورامية ، ويتنقل العمل من الكاريبى إلى لندن وأخيراً إلى نيويورك. والمسرحية عرضية، فالخيوط الروائى الواحد ينحصر فى تحول شخصية تدعى ليندس من السجن فى جامايكا إلى رجل جوليو فى مقابر نيويورك. "إن مسرحياته ليست مأهولة أبداً بالشخصيات الذين هم فى ثورة

مستمرة أو الذين قد ارتقوا إلى مستوى الرمز، ويفقدون خاصيتهم البشرية.^٦ ولكن لأنها مرتبكة وتتطلع إلى نهاية لمنفاها، تستمر تعيش فى نفسياتنا، وتحثنا وتدفعنا إلى إعادة فحص الرؤية التى كونها سابقاً.

إن مسرح السود وممارسات الفنون المتصلة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات قد ظهرت فى وقت مقاومة المجتمع لقوانين الهجرة العنصرية المستمرة ووحشية الشرطة ، والتهميش فى سوق العمل والسكن والتعليم. وقد تجمعت كل هذه الصراعات فى انتفاضات كارنيفال نوتينج هيل ١٩٧٦ وثورات المدينة الداخلية عام ١٩٨١ و ١٩٨٥ ، وقد ادعى كوبنيا ميرسر بأن هذه الانتفاضات قد حولت مطالب الميلشيات من أجل تمثيل السود داخل المؤسسات العامة كحق أساسى . والمؤسسات العامة مثل مجلس لندن الكبرى استجابت بإشارات استحسان لإعادة توزيع الاعتمادات المالية على الناس. وقد ولدت الفرص الجديدة لممارسة فنون السود والمتظلمات نهضة ثقافية ذات إبداع أسود. وتعتبر هذه اللحظة مفارقة تاريخية حيث أن الآسيويين والسود من الجيل الثانى المولدين والمتعلمين فى بريطانيا أكدوا على مواطنتهم البريطانية ورفضوا مواطنة الدرجة الثانية لآبائهم.

إن حلم ماينورا لخلق بيئة يستطيع أن يتدرب فيها ممارسو المسرح السود الشباب قد تحقق فى إيجاد مسرح السود التعاونى. وقد استمرت الرغبة نحو المساحات الإبداعية المستقلة والحق فى الوجود موضوعاً سياسياً مشحوناً، من

راوندهاوس إلى مسرح دبل ايدج (والتي يشغل مساحة غير مستخدمة في كامدين ، بلندن) ومسرح تلاوة (والذي اضطر إلى مغادرة مسرح كوشرين والعثور على مكان آخر) إلى مسرح بلاك ميم - وهذه فقط قلة من فرق السود المسرحية المستقلة التي ظهرت، وهذه فقط في منطقة لندن. وظهور هذه الفرق هو نتيجة نضال ممارسي الثقافة السود للتأكيد على الطبيعة المتنافرة لممارساتهم وعملهم.

إن إنتاج ١٩٨٠ لشانج من أجل البنات الملونات اللاتي فكرن في الانتحار / عندما يكون قوس القزح كافيًا قد صهر الشعر والرقص والموسيقى في قصيدة شعرية راقصة. وهذا النوع الجديد من الإنتاج كان له صدى في عمل مسرح النساء السود والذي أسسته راندول وهيلاري وايفارستو ، مؤلفات الأعمال الاستعراضية Chairosuro, Pyeyucca, Silhouette وقد تبنت منيرة وهي امرأة سوداء هذا العمل الجمالي الجديد واستكشف كاتبات مثل بورفورد وكى الأشكال الدرامية المجردة كوسيلة لفك الشخصيات المعقدة. وقد استخدم هؤلاء النساء وآخرات أشكالًا غير طبيعية لاستكشاف هويات النساء السود واعتبرن أنفسهن "متحيزات للمرأة" وهو مصطلح تحدده سوزان كروفت بأنه "عادة يشير إلى سلوك شجاع وجريء أو ينم عن إرادة". وقد تفحص عمل بورفورد أنماط عمل المرأة، واستكشف عمل روديت الحوض موضوعات الشاذات جنسيًا وعمل كى مرتان فوق الجميع جمع بين الرمزية والحركة الأسلوبية والخيال البصري واللغة الشعرية والطبيعة. "أريد العثور على المرأة التي في داهومي ١٩٠٠ أحببت امرأة أخرى أخبرني ماذا سموها، وهل عرفوا اسمها في الآشانتى ، وهل عرفوه في يوروبا وهل عرفوه في اللهجة العامية".

وفى فترة الثمانينيات نهض الخطاب اللفوى لأداء السود المسرحى لكى يواجه الخطاب اللفوى المسرحى السائد عن الاستعمار وقد عرضت مسرحية أمانى نابثالى الصعلوك هذا الاتجاه الجديد، عندما تجول مسرح دبل ايدج فى الأماكن المزدحمة بالمشاهدين. والصعلوك هو الشاب الأصلى ، محارب أسود ريفى تجرى محاكمته فى محكمة عدالة أفريقية. وقد قام الدفاع والادعاء بنوع من الاطراء السياسى والاجتماعى الفئائى من خلال نظام صوتى اليكترونى . وتعتبر ثقافة النظام الصوتى ظاهرة كاريبية أفريقية فريدة من نوعها. وتقدم ثورة هايتى عام ١٨٠٢ وقتل الشرطة لكاثيا جارسيت ومشاغبات برودووتر فارم كدليل على ذلك. ويصبح الجمهور هو هيئة المحلفين، ويتحول المسرح إلى قاعة رقص ذات طابع اجتماعى مع نداء الـ MC واستجابة الجمهور. وقد كسرت مسرحية الصعلوك فى الأساس "الجدار الرابع" فى مقدمة خشبة المسرح، والذى يفصل الجمهور عن خشبة المسرح والممثلين، والآن يأتى الجمهور إلى الكنيسة ويتحول إلى حشد ويشارك من خلال النداء والاستجابة مع الممثلين. وكما تقول سميثرمان "إن مسرح السود يتحرك نحو النقطة التى أخذنا فيها الشعائر والعاطفة والدراما من الكنيسة ووضعناها فى موسيقى علمانية حتى يمكن أن يكون لها وظيفة، ولذا باستطاعتك أن تستخدم تنفسك وطاقتك الجامعة والصلوات الجامعة فى حياتك اليومية".

إن بقاء الهوية هو عملية استعراضية، وباستمرار يتم التفاوض حولها عن طريق عملية تاريخية معقدة من الاستيلاء والحل الوسط والهدم وارتداء الأقنعة

والاختراع والتجريد". إن الهوية الثقافية هي "ثقافة معززة في تركيب معقد من العلاقات المختلفة والمتناقضة ومع ذلك متصلة". وفي هذه الصياغة من الهوية الثقافية يحتاج الكثير من مسرح السود البريطاني كخطاب لغوى ناشئ وممارسة وجمال إلى أخذ مكانه. والكتاب في المسرح والعرض المسرحي مثل راندل وبورفورد واشودي ووليامز وسواندى قد استكشفوا هذا التهجين ما بعد الاستعمار في عملهم. فعلى سبيل المثال فإن أعمال فيليبس فاكهة غريبة وحيثما يوجد ظلام وصخرة في المياه وأعمال كوك مربية الشارع الخلفى والحلم المستمر وأعمال وايت أغنية التحرير ، كلها تشير إلى الديسبورة الأفريقية وبالتحديد في الكاريبي.

ولكن هذه المسرحيات متناقضة. فغالبًا ما يبدو الكاريبي رومانسيًا كستارة مسرح خلفية في البحث عن الهوية في منظر طبيعي بريطاني منفر. وتصف بينكوك رحلة من خلال كتابتها لاستكشاف الهويات الثقافية المرتكزة على عملية التداخل الثقافى والتغيير : "أثر الجيل الأول على الثقافة السائدة والعكس صحيح" ويفحص ايكولى هذه الموضوعات والأفكار في أعمال مثل اكشط السود، الأعماق السفلى، أغطس أو اسبح، رجال الشرطة النائمين، والتي كتبها مع برينتون .

ويصف مصطلح ميرسر "عبء التمثيل" بدقة هاجس الثمانينيات مع مناظرة الصورة الايجابية / السلبية كجزء من نظرية نمطية في تمثيل مجتمعات السود

حيث التبعر والموضوعية واستبدال الاسم بأشياء شائعة ويجادل ستيوارت هول بأنه فى سياسة التمثيل فإن التساؤلات عن الهوية والذاتية والسياسة تعتبر "نهاية البراءة" فيما يتعلق بموضوع السود "الجيدى"، وغالبًا ما يوضع بجانب موضوع البىض "الجيدى".

وعلاقة أخرى والتى بدأ الفنانون السود فى إدراك حسن مظهر إعلان موضوع السود "الجيدى" الأساسى يمكن رؤيتها فى معالجتهم المتناقضة للهوية والرغبة. وقد استكشف المحللون النفسىون موضوعات الآخر والاختلاف والتوتر بين الخوف من والرغبة نحو الآخر. وبالطبع فقد كتب فرانز فانون عما بداخل النفس كآخر. ويعكس التشكك فى عدم رؤية "موضوع السود الأساسى" ليس فقط ثانوية الشكل نحو الأمر المتأزم لانتهاك / تفتيت الخطاب اللغوى العنصرى السائد، ولكن أهمية الممارسين الثقافىين السود. وكما كتب هول وبيللى "لقول الحقيقة كلها أو على الأقل للإشارة بقدر استطاعتنا ... أحيانًا لا يمكننا أن نتحمل إبقاء أى شىء على ما عليه لوقت آخر، ومحادثة أخرى هذه هى حقيقة تجاربنا - وأحيانًا نحصل فقط على فرصة واحدة لكى نجعل الآخرين يسمعوننا".

إن نهضة حركة فتون السود فى الثمانينيات تشير إلى مجىء عصر سود الجيل الثانى والذين تربوا فى بريطانيا وكانوا يستكشفون مسائل الهوية والتمثيل.

هل بالإمكان التوفيق بين كون المرء أسوداً وبريطانيا وما معنى هذا ؟ إن ظاهرة الطبيعة والوجود فى المسرح لا يمكن أن تتماشى مع هذا السؤال الوجودى فيما يتعلق بتجربة السود .

إن التغير بين الفنانين السود فى صياغة هوياتهم قد حطم النظرة العنصرية بأن السود "جميعهم يبدون واحداً" وقد زاد التغير من خلال كم الكتابة التى ظهرت من الدراسات الثقافية القائمة على أفكار جرامسى والسود والحركات النسائية . ومع تأثير الكتاب الأمريكان السود مثل ووكر وموريسون على حركة النساء السود فى بريطانيا فإن عبارة ما هو شخصى هو سياسى كانت تشير إلى ميزة النفس كموضوع يتعلق بالسود فى عملية الإنتاج الثقافى . وكان مسرح النساء السود ومنيرة فقط بداية لأرضية تتفخ بممارسات النسوة السود واللاتى كن يحكين "التاريخ" الذى يتناول الجنس وسياسة الجنس . وقد شيد هؤلاء النساء خطاباً لغوياً معاكساً للنسخ السائدة عن الوجود والتى أخرجها الخطاب اللغوى الاستعمارى عن الآخر .

ومثلما استجوب الشرح النظرى عن الهوية والاختلاف والرغبة والسياسة الثقافية الدراسات النظرية الثقافية ، فإن تبعثر السياسة القديمة قد مهد الطريق أمام منهاج ما بعد الحداثة مع خطاباته اللغوية بعد الاستعمارية الحاضرة . وكما تقول الكاتبة المسرحية ماكجودوجول كشخص مشئت يتحرك بين

الثقافات، فإننى أرى الهوية كعمل لم يتم ، وحدث يتوارى، وعرض مسرحى".
وهذا التهجين المسرحى يعكس ليس فقط وجودا ثقافيا متداخلا ولكن عملية
متداخلة المجالات.

المسرح غير المصقول:

على مر العصور أخذ أشكالاً عديدة وهناك عنصر واحد فقط
مستمر :

عدم الصقل . ملح ، عرق، ضجة ، رائحة : مسرح لا يمكن احتوائه
فى مبنى ، مسرح على العربات والمناصب ، وال جماهير واقفة تشرب
ويحكى حول المناضد ، وجماهير تتضم ، مسرح فى الحجرات
الخلفية والحجرات العلوية ومخازن الحبوب، وقوف الليلة الواحدة،
الشاشة المنحدرة لكى تخفى التغيرات السريعة. وقبل أى شىء فهى
القذارة التى تزيد من حدة عدم الصقل ، والقذارة والسوقية شيئان
طبيعيان والفحش بهجة، ومع هذه يأخذ المشهد دوره المتحرر
اجتماعيًا لأنه بالطبيعة فإن المسرح الشعبى ضد السلطة وضد
التقاليد وضد التظاهر وهذا هو مسرح الضجة ومسرح الضجة هو
مسرح التصفيق.

- بيتر بروك

إن المسرح الشعبى الكاريبى عبر العقد الماضى ، فى شكل مسرحيات مثل بابس ، مامامان ، والعاشق السرى ، والتي يطلق عليها جميعاً دراما "بابسى"، قد رفض باعتباره كوميدياً ومتحيزاً جنسياً وخاماً يقود الجمهور. ولكنه أعاد جماهير السود من الطبقة العاملة إلى المسرح ، وهو شئ لم يفعله مسرح السود السابق. لم تنفر جماهير المسرح الشعبى الكاريبى الحديث من الشكل أو هبطت بنفسها من خلال الرسائل التلقينية ، ولكن سمح لها بالتعليق والمشاركة والامتلاك والانتماء والإصلاح. وقد لعبت الكوميديا دوراً بارزاً فى ظهور المسرح الشعبى الكاريبى، ومثلما نال الشعراء فى الدائرة فى الثمانينيات الشهرة ، فإن فناني الكوميديا مثل هنرى ووكر ودكستر وشومان اشتهروا بدون أية اعتمادات مالية. وفى الحقيقة فإن التليفزيون حاول الحصول على أموال نقدًا حول هذه الظاهرة مثلاً مع ماكوى الحقيقى وهى عمل مسرحى ساخر كتبه ممثلو العرض. ومسرحية جديون أنت تعرف ديم وى دى وهى مسرحية ساخرة ذات شخصيات نسائية سوداء ، وقد لمست عاطفة الجماهير من حيث شكلها ومضمونها، وقد تشكك جيلروى فى حدوديات الشفاهة الأفريقية المناهضة لما هو حديث والتي تتطلع للوراء رومانسياً إلى زمن قد ولى طويلاً.

إن كارنيفال نوتينج هيل كممارسة ثقافية معاصرة وتاريخية ، يحمل معه ذكريات وتطلعات المقاومة السياسية والثقافية والهدم وإعادة الاختراع والاحتفال

بالظهور فى الديسبورة الأفريقية، ويسجل تركيبه الجمالى فى سياق الثقافات الكاريبية جهداً توفيقياً / لغوياً ثقافياً بين الكاريبيين والعبيد الأفارقة وعمال الهند الشرقية ومستعمري الأمريكيتين الأوروبيين ، وفى المقالة "المسرح الكارنيفالى" يستخدم هاريس لغز آلة الفلوت الموسيقية المصنوعة من العظام فى الأسطورة الكاريبية ليوروكون كاستعارة بلاغية لحدة المهرجان "حدة الحوار مع العدو، حوار تطوقه شهوة الغزو". والحوار الكارنيفالى هو ضرورة خيالية واستراتيجية تضم الكلمة والرقص والمساحة والصورة والمسرح والقناع داخل النفسية الثقافية عبر البلاد للحياة الحديثة.

وبعد ذلك وكما هو الآن ، كان التيار التحتى للكارنيفال مواجهة بين الدولة ومجتمعات السود وفقاً للسيطرة وحفظ المساحة والوقت والأرض، وحرية النظام الصوتى لكى "يرحل" بإرادته يشير إلى قوة الطبلبة المستمرة. وتشكل تجربة مجتمعات السود ستارة مسرح خلفية سياسية وثقافية وتتوسط الخطاب اللغوى لأداء السود المسرحى فى المسرح والتمثيل فى بريطانيا. والمطالبة بفضاء داخل سيطرة الأرض فى كارنيفال نوتينج هيل يشير إلى علم وجود أسود أسس الإحساس بالمكان والانتماء فى شبكة الديسبورة الأفريقية ، طبقاً لسارة رايت . وفى مقالتها "الشاعر الملقب ليكاماى" يؤدى الشباب الأسود عرضاً للمكيتهم للأرض ، سواء من خلال اللغة أو السلوك الجسدى.

وفى هذه المساحة ، يصبح "الآخر" معبوداً من قبل العرض المسرحى والفرجة وفى أثناء كارنيفال نوتينج هيل فإن هذه المنتجات ذات الصبغة السوداء لا تثبت

فى هويتهم أو مكانهم ولكن يتم عرضها ، حسب تعبير ميرسر "كرموز عائمة".
وهناك الكثير من عبور الحدود أثناء الكارنيفال - ويتسم هجينه بالحوار وتعدد الأصوات. والتحول المخالف للمساحات غير تلك الموصوفة يعنى أن السلطة مفككة وممزقة كمعنى اجتماعى فى هذا السياق ، والذي يعتمد على إثارة "الكآبة والتباعد والنفور".

وقد حبّذ كيث خان، وهو نحّات يشتغل بمواد خام ، ومفاهيم وأفكار فى داخل وفيما وراء الكارنيفال ، فكرة أن الكارنيفال لابد أن يتشكك فى نفسه ، ليس فقط من خلال موقعه عند حافة المجتمع ولكن لكى يهدم عميائه التقليدى. ولقد أخذ مهاراته الكارنيفالية من ترينداد وصهرها مع الجانب الشرق آسيوى لتراثه لكى يكون فرقة موتى روفى والذي أول إنتاج لها كان محاكاة ساخرة وافساداً لبولى وود (صناعة السينما الهندية) . وفى العرض "الشعر المستعار للتعجب"، تحدى خان التصورات الغريبة عن الجمال والموضوعية وما هو "غريب". ويتم دعوة الجمهور فى رحلة حسية لاستكشاف علاقته بأسلوب وموضة السود. وبعد أن قذف مشاهديه بعدة شعور مستعارة ومنتجات تجميل ، وملابس تمثيل ، يواجه خان عنصرية مختزنة والاستيلاء على ثقافة السود الشعبية. وباستخدام الفن البصرى وملابس التمثيل ، والعرض المسرحى والفيلم والكارنيفال ، يتعدى عمله الحدود الجمالية لعدة أشكال فنية فى التأكيد على التهجين فوق تصورات التذوق والأصالة.

الفنون الحسية :

لقد كان هناك انفجار من الفن الاستعراضي للسود (الفن الحى) والممارسات المتصلة به من خلال التعاون مع الموسيقيين والراقصين وفناني الميديا المختلطة والديجيتال. وهذه العملية المتداخلة المجالات حيث يتم تحدى التصورات الأوروبية عن الفن والتقاليد وكذلك هدمها وإعادة اختراعها، تعكس تياراً تحتياً أعمق فى المجتمع البريطاني . "إن الرواد لم يعدوا فى المقدمة ولكن فى الهامش". ولكى تكون من الرواد معناه المساهمة فى تخليص الفن من المركزية. إن معنى أن تكون رائداً هو أن تعبر الحدود ذهاباً وإياباً بين الفن والأرضية الهامة سياسياً سواء كان بين الأجناس، والهجرة والتشرد، والأيدز أو العنف تجاه الحرمان من حق التصويت فى بعض المجتمعات ودول العالم الثالث. ولكى تكون من الرواد معناه أن تؤدى وتعرض فى المجال الفنى وغير الفنى : أن تعمل فى العالم وليس فقط عالم الفن".

وإذا كانت جذور الفن الحى تكمن فى الظاهرة الكوبية والظاهرة السيريلية فإن جمالياتها حينئذ هى عناصر تعيد ويستولى عليها - عناصر الفن الأفريقى. وعندما سأل بيكاسو وهو أحد نصراء الظاهرة الكوبية الأوائل - عندما سأل بخصوص تأثير الفن "الزنجى" على عمله ، أجاب "ماهو الفن الزنجى ؟ إنتى لم أسمع عنه مطلقاً". هل اعترف بمسرحية شانج من أجل البنات الملونات اللاتى فكرن فى الانتحار / عندما يكون قوس القزح كافياً كعمل مؤثر فى الكتابة

المسرحية ٩ إن تسلسل تاريخ الفن المسرحى والذي يبدأ فى أوروبا نادراً ما يعترف بأهمية الدور الذى لعبه الاتصال غير المباشر مع الممثلين غير الغربيين فى إعطاء شكل لمفاهيم تجاوز الحدود الجمالية لرواد أوائل القرن العشرين.

إن كثيراً من العمل الذى ظهر من ممارسات الفن الحى فى بريطانيا كان له مفهوم فى الطبيعة يركز على تعبير الأفكار أكثر من استعراض المهارات. وكان الفن الحى قادراً على صياغة أكثر من المسرح التقليدى، الهويات المهجنة المنتجة داخل سياق الأبعاد والتبعثر والحرمان من حق التصويت التى مرت بها مجتمعات السود. وقد كُيف اسحاق جولين فيلمه البحث عن لانجستون كعمل محدد الموقع، فى شارع كاملى بالقرب من كنجز كروس، " شارع يشتهر بأنه "أرضية طوافة للخطوط المستقيمة" وبأنه "تحرى عن الهوية الجنسية والصراع والحوار بين الثقافات والتقييم المعاصر والتاريخى للتعبير الثقافى عند السود".

- لقد شُخص عمل سوزان لويس من خلال المخاطرة والذاتية المعبرة ويعكس اختيارها للشكل النفور والاحباط اللذين تشعر بهما مع الممارسة التقليدية. وفى الطول الذى يمشى والسيدات الساقطات تتحرى لويس القهر الأنثوى باستخدام جسدها لكى تفك الخطاب اللغوى البصرى المعاصر والتاريخى حول الجسد الأنثوى الأسود. ويستغل الطول الذى يمشى وهو عمل استعراضى يقوم على الحركة، اسطورة ايزيس لكى يستكشف التجربة الأنثوية المعاصرة للسود. وتحرك خلفية لويس الجنسية المختلطة اهتمامها بالمزج الثقافى والتسلسل الهرمى للون

الجلد الذى يستمر داخل مجتمعات السود. وتستخدم السيدات الساقطات الشاي والسكر وشراب الروم كاستعارات بلاغية لرسم خريطة تاريخ مضاد يكشف عن القيمة المختلفة لنفس الأشياء فى الثقافات المختلفة. وقد استخدمت لويس الحركة والفيلم وملابس التمثيل والإشارة لتعكس الطبيعة المكبوتة والمقيدة لنظم القيم الراسخة، والتي تشير إلى الأبعاد والتشردم الموجودين فى الديسبورة الأفريقية.

ويهدم فنانون العرض المسرحى مثل مونروا الشكل ويعيدون وضع سياق الأنماط التقليدية الشعبية، مستخدمين إسقاطات الفيديو كعنصر أساسى فى أعمالهم المسرحية، والذى يتضمن شخصيات لولبية مثل كابيشينو وشاميل ... الخ . وكونه معجب بالنازيين وبشبيهم بكوكلوكس كلان ، فإنه يضع شخصيته الرئيسية على محطة راديو قرصان تذيب من الفضاء الخارجى، ويحاضر فى المستمع عن طريق شخصياته المتعددة، والذين يستغل العديد منهم الأقنعة. ولقد مر شعراء العرض المسرحى أيضاً بتحولاتهم. وعمل سواندى المسرحى ذو الوسائط المتعددة هذا كل ما على قوله يمكن الجمهور من الاسترخاء لأنها توجد ودا بأسلوب حديثها الشعرى والدردشة المؤثرة. وفى هذه الأثناء يحاول الجمهور استيعاب الحزب النازى البريطانى ودعاية كوكلوكس كلان، بينما يتم إسقاط صور مقاومة السود للعنصرية وتعرض مقاطع من أغنيات الحزب النازى البريطانى وكوكلوكس كلان عبر النظام الصوتى. وفى قصة إم، تستكشف موضوع الزواج بين الأجناس وكفاح المرأة من أجل تربية أطفالها بشكل مناسب.

وتخسر المرأة طفلاً بسبب النظام وتستطيع الإبقاء على الآخر. ومن السخرية أن يكون الراوى صوت أم بيضاء.

ولأكثر من عشر سنوات ، كانت سواندى أيضاً فى إدارة اتحاد فنون السود، وهى شبكة لا ربحية من الفنانين العاملين فى كل وسائل الإعلام التى أسست لكى تعوض عن تهيمش فن وثقافة السود وتضم حالياً ٣٥٠ عضواً فى المملكة المتحدة. وقد قدم اتحاد فنون السود عدة فرص للفن الحى الأسود. وعقب استعراضهم المسرحى الأولى فى ICA ، وجهت الدعوة إلى امبراطورية Hittite والتى مقرها لوس انجلوس من قبل اتحاد فنون السود من أجل التعاون فى عدة مشروعات استعراضية والتى كانت تخبر عن قصة مألوفة للذكورة السوداء بأسلوب روائى فريد من نوعه. وكونها فريق من الممثلين الذكور السود يقودهم ماسون، أوجدت امبراطورية Hittite أعمالاً مسرحية تكسر "الحاجز الرابع" بين الممثلين والجمهور. وتكشف مسرحية ماسون اختبار المراجع الجدل بين الصورة والكلمة المنطوقة.

قائمة الشخصيات

المحاضر الضيف الأبيض

رجل أسود يحتاج إلى التعليم

عند النهوض

دعنا نصف الرجل الأسود الذى فى حاجة للتعليم ، فهو مربوط إلى كرسى . خشبى ويرتدى فقط زوجا من القفازات الحريرية السوداء . وهو يبصق دما وقد ضرب بقسوة . ولا يستطيع الهروب وهو يتمتم . ولا بد أن تناسبه القفازات جداً . والخوف من ذكورته هو الصورة التى يجرى تشييدها . وهو يجلس فى منطقة مغطاة بالدقيق الأبيض . وهناك مقعد خشبى أمامه . وأعلى هذا المقعد المحاضر الضيف الأبيض . وهو يدخل السجائر ويشرب . ويرتدى فقط زوجا من الجونز الطويل الأبيض ويصوب بندقيته نحو السقف ويطلق النار على هدف ما غير مرئى . وفى الخلفية نكاد نسمع الجانب الأول من الأمريكان الصغار لدافيد بوى . ويستمر تشغيله خلال الحدث كله .

- وبعد الورشة التى قادها الـ Hittites ، الهم ماكيلان ليروى قصصا عن الذكورة السوداء بصوت بريطانى يعكس الخطاب اللغوى الأمريكى الأفريقى السائد والمعتاد . ويعتبر أخ لأخ عمل مسرحى يظهر ثلاثة من الممثلين الذكور السود ويحاول أن يجد مكانا لرؤية ذكورية عن السود داخل السياق البريطانى ، متصل بالتمثيل الشعبى السائد عن طريق "الأطلنطى الأسود" ومنفصل عنه . وقد عاد الـ Hittites للإنتاج مع اتحاد وفنون السود رجل فى بطن سفينة عبيد ، وفى أحشاء سفينة حقيقية مظلمة ومخيفة مثل أى سفينة عبيد ، حكوا قصصهم .

ولقد قال بريخت إن الفن ليس فى الحقيقة ثوريا إلا إذا كان ثوريا فى الشكل . وفى أعمال الفن الحى للسود والذى ناقشناه هنا ، فإننا نرى هدمًا وانصهارا

لأشكال الفن ، شكل مهجن من الممارسة تعكس أكثر من الطبيعة المتعددة الأصوات لثقافة السود. وهذه التمثيلات الجمالية تشير إلى إعادة اختراع وإعادة تصوير الذات فى سياق ثقافى وسياسى ، حيث تتبعثر الهويات باستمرار وتصبح مهجنة. وكما يشير هول وبيلى "فى يوم ما سوف يستيقظ العالم ويكتشف أن جميع مجالات الحياة فى بريطانيا... قد تغيرت. فسيطرة البيض بالتدريج تصبح أكثر قتامة. ويحدث نوع من التهجين للغة الإنجليزية ، سواء كانوا يحبونها أم لا ، وفى هذه العملية الطويلة من تعرى الغرب، فإن وجهات النظر الجديدة للممارسة الثقافية للسود قد تضطر إلى جعل هذا نقطة تحول تاريخية وثقافية حقيقية".

ماذا يقول هذا عن ثقافة السود فى الديسبورة الأفريقية ؟ إن فكرة الهوية كعمل يتقدم تنعكس فى عملية التهجين والرغبات الجمالية الاختيارية التى توجد فى عمل ممارسى الفن الحى للسود. وهذا العمل يتحدى التناقض الشديد والخطاب اللغوى النموذجى لمسرح السود، ويعقد المصطلح من خلال احضار داخل محيطه مجموعة غير متجانسة من الممارسات والرغبات الجمالية فى القرن الواحد والعشرين. ومع ذلك فلا بد من اتمام الكثير من التحليل الناقد والتاريخى لأداء السود المسرحى فى بريطانيا ، والكثير منه سوف يوجد ليس فى مكتبات الجامعة ولكن على شفاة الرواد والممارسين واللاعبين.

والأداء المسرحى للسود، إذا أخذنا فى الاعتبار طبيعته الشفهية والسريعة الزوال هو فى حد ذاته ظاهرة حية تعيد اختراع نفسها باستمرار من أجل العالم.

والناس فى وقت الاضطهاد يستولون ويعيدون الاستيلاء ويهدمون ويعيدون .
الاختراع كرد فعل مضاد لثقافة الأبعاد والحرمان من التصويت التى يعيشون
فيها . وفى أفضل أحواله فإن الفن الحى للسود يستكشف المتناقضات : السيطرة
التكنولوجية والمؤسساتية فى مواجهة السعى وراء انصهار العقل والجسد والروح،
والفاشية والبربرية فى رواندا والبوسنة فى مواجهة سياسات ثقافية تحتفل
بالفروق، ولا بد أن ننظر إلى السؤال ما هو مسرح السود ؟ من خلال عدسات
السلسلة المتصلة الأفريقية ، والتى يمكن أن تحتضن الروايات المختلفة عن
الماضى كوسيلة لتغيير الحاضر والمستقبل. "إن الثقافات التى تم استعمارها تنزلق
إلى فضاء المستعمر، وفى فعلها هذا، فإنها تعيد تحديد حدودها وثقافتها . هناك
ظاهرة مماثلة تحدث فى أوروبا مع الهجرة الكاريبية الأفريقية). وعلىنا البحث
عن علم مصطلحات جديد وعلم ايقونات جديد ومجموعة جديدة من التصنيفات
والتعريفات. ونحن فى حاجة إلى إعادة تعميم العالم بشروطنا الخاصة".

الجزء الثانى

علم الأساطير والميتافيزيقيا

فيكتورليو ووكى الثانى

المقدمة:

- "إن الأحداث الفعلية التى تتكون منها العروض فى المسرح الشعائرى تعتبر تجسيداً للمغامرة الرئيسية التى تقوم بها ذات الإنسان الميتافيزيقية وبالتالي فإن المسرح يعتبر أحد الميادين التى حاول من خلالها الإنسان أن يتعرف على الظاهرة المكانية لوجوده، وهذه المحاولة للسيطرة على حدود وعيه المكانية جعلت من كل التجسيديات فى المسرح الشعائرى نموذجاً لوضع الإنسان الكونى".

ول سوينكا Wole Soyinka ، الأسطورة والأدب والعالم الأفريقى

- "لا يوجد أفق أقدر على توحيد ثقافة ما أكثر من ذلك المحاط بالأساطير.... فصور الأسطورة مثل الحراس الشيطانية لا تلاحظ وجودهم بالرغم من أنهم موجودون فى كل مكان حولك يسيطرون على نمو عقل الطفل ويفسرون للإنسان الناضج حياته وصراعاته، كما لا يعرف الكومنولث قانونا غير مكتوب أكثر قوة من البناء الأسطورى الذى يضمن اتحاده بالدين وتأسيسه بالمفهوم الأسطورى".

فردريك نيتش Friedrich Nietzsche ، مولد التراجيديا :

إن مقالات هذا الجزء عن الميثولوجيا والميتافيزيقا تسعى من خلال بعض نظريات المعرفة المتشعبة لشرح العلاقة بين الطقوس الأدائية وظاهرة الأسطورة والميتافيزيقيا بوصفها بؤرة الخبرة الدرامية فالأسس المعرفية لتلك المقالات تتبع من الإيمان بأن "الطقوس هي أحد التقنيات المؤثرة المستخدمة في معظم التدريبات المسرحية في عالم السود فهي بمثابة قوى خلاقية Nommo Force تحفز الأسلوب الدرامي الملىء بإشارات إلى الأساطير ودلالات تميز العالم الأخلاقي الجماعي". فالدراما الشعائرية النابعة من القوى الخلاقية للأسطورة والميتافيزيقيا هي نوع من الدراما يمكن وصفه بأنه "قوى مطهرة وملزمة وجماعية وخلاقية" حيث تجتمع كل مقومات الحياة سواء كانت متكاملة أو متعارضة ، تافهة أو رفيعة، شعرية أو تنبؤية لتصبح جزءا لا ينفصل عن الخبرة الإنسانية.

- إن تقريرا كل المقالات في هذا الجزء تقوم بتحليل المناظر الطبيعية المعقدة في أسطورة يوروبا Yoruba وميتافيزيقيتها. فكما هو الحال في الميثولوجيا اليونانية تمثل أوريساس Orisas (الآلهة) في ميثولوجيا يوروبا Yoruba أنماطا من الطبيعة والإنسان. ولكن على عكس الميثولوجيا اليونانية ، تصور ميثولوجيا يوروبا Yoruba في شكل مقاومة وهذه المقاومة تتحول إلى الروح الخلاقية التي يمثلها الإله أوجن Ogun ، فطبقاً لأسطورة يوروبا جاء وقت لا يوجد في الكون

سوى شخص واحد هو "الكائن الأصلي" أو "الجوهر" وكان له خادم يُدعى أتنده Atunda (وتعنى إعادة الخلق) ثار على الجد الأول بأن دحرج عملاقاً صخرياً من فوق أحد التلال نحو مزرعة الكائن الأصلي فتشّنت الجد إلى ألف قطعة وقطعة فأصبحت بعض القطع آلهة والباقي أصبحوا الأناس الذين يسكنون الأرض وحيث كانت تفصل الآلهة عن الأناس هاوية فقد كانوا يشعرون أنهم لا يتكاملون وحاولت الآلهة مراراً أن تعبر للطرف الآخر ولكن دون فائدة. ثم جاء أوجن Ogun إله الحديد والفن والإبداع فحفر طريقاً يصل بين عالم الروح وعالم المادة من السماء إلى الأرض. فطبقاً لوول سوينكا Wole Soyinka فقد "بدأ تعدد الألوهية تحويل الوظائف الاجتماعية وتقسيم العمل والمهن على الآلهة. أما القطعة التي يمثلها الكائن الأصلي التي تحتوى على اللمة الخلاقة فيبدو أنها تجسدت فى أوجن Ogun الذى يجمع بين الإبداع الفنى والمهارة التكنولوجية فعالمه هو عالم الحرف والفناء والشعر ومع الإبداع ذهبت الناحية التكميلية وأصبح أوجن Ogun يمثل المبدأ الإبداعى التفكيكى".

إن أسطورة وميتافيزيقا يوروبا من المحاور الرئيسية لفلسفة وول سوينكا فى المسرح والدراما ومن هنا يأتى عنوان مقاله : "المرحلة الرابعة هى التى تقع فيما وراء الطبيعة وبين الأموات (الذين يمثلون الماضى) والحاضر (التمثل فى الأحياء) والمستقبل (الذى يمثله كل من لم يولد بعد). فعند سوينكا المرحلة الرابعة هى قلب أساطير يوروبا فهى "الفضاء الرابع، التسلسل المظلم من التحولات حيث التحول المتبادل للجوهر بين النموذج المثالى والمادة"، إنها "دوامة النماذج الأصلية

وموطن الروح التراجيدية" . وبالإضافة إلى ذلك فإن المرحلة الرابعة تتبع من الاعتقاد بأن جوهر الدراما والأدب الأفريقى وجذورها (بالإضافة إلى النقد الثقافى الأفريقى) لا يمكن أن يستوحى إلا من التقاليد والفكر والنتاج الثقافى "المميز للعالم الأفريقى المتغير باستمرار واستتباط المقاييس الجمالية والنظرية والنقدية صراحة أو ضمناً من المصادر الأفريقية والابتعاد عن أساليب الفكر الأوروبى إلا على سبيل القياس الذى يلقي بالضوء على المفاهيم والأسس المحلية".

- إن المرحلة الرابعة المغروسة فى أسطورة وميتافيزيقا يوروبا تتضمن أجزاء مختارة من "مولد التراجيديا" لفردريك نيتش وتقوم على مقارنة آلهة يوروبا وآلهة اليونان. وبالرغم من ذكر سوينكا لنيتش ولبعض التشابهات الضئيلة بين بعض آلهة يوروبا وبعض الآلهة اليونانية إلا أن مقارنة سوينكا تعتمد فى الأساس على "وجود تباعد رئيسى بينهم". فبالرغم من أن الآلهة فى كلتا الحالتين متهمون بالغباء وبارتكاب أفعال فاضحة ضد رعاياهم فى الأرض إلا أن فكرة تعويض الآلهة للبشر عن أخطارهم جزء من الفكر الروحى ليوروبا "بينما تُرفض هذه الفكرة تماماً طبقاً للمفاهيم الأخلاقية عند اليونانيين القدماء فالموسوعة اليونانية مليئة بالزنا والطمع والسادية وجنون العظمة والعناد". ويؤكد تيمولا أولانيان Tejumola Olaniyan أن "إصرار يوروبا على الشخصية الأخلاقية التى يتجلى بها آلهتهم تؤكد على جدلية الاستمرارية المجتمعية والتعويضات".

وعلى الناحية الأخرى من الأطلنطى ، من أفريقيا إلى الأمريكتين والبحر الكاريبي نجد فى مقالة مارتا مورينو فيجا Marta Moreno vega دليلاً وثائقياً على وجود مفاهيم يوروبا التقليدية فى الأمريكتين ولكن بالأخص فى البرازيل وكوبا ، فمقالها :

"The Candomblé and Eshu-Eleggua فى الطقوس البرازيلية والكوبية ذات الأصل اليوروبى" اختبار حقيقى "للفلسفة المقدسة وجماليات قدماء يوروبا كما يتضح فى ممارسة الـ Candomblé فى البرازيل وكوبا" حيث توضح فيجا التزامن الثقافى بين نظرية نشأة يوروبا فى غرب أفريقيا والممارسات الثقافية للأفريقيين فى الأمريكتين".

إن استعباد الأوروبيين لأكثر من ١٣ مليوناً من غرب أفريقيا منذ القرن ١٦ وحتى القرن ١٩ الذين قاموا بنقلهم إلى شمال أمريكا وجنوبها ووسطها والمكسيك والكاريبي هو السبب الرئيسى الذى جعل ميثولوجيا يوروبا وميتافيزيقيتها يمارسها اليوم أكثر من ١٠٠ مليون شخص فى أرجاء الأمريكتين والكاريبي. فالاعتقادات التى جلبها اليوروبيون معهم إلى هذا العالم الجديد غُرسَت فى هذا العالم تحت العديد من المسميات والأقنعة فجميع العبيد أُدخلوا فى العديد من المذاهب المسيحية وأشهرها المذهب الكاثوليكي. فطبقاً لفيجا أستطاع العبيد من يوروبا أن يجعلوا "الآلهة يلبسون قناع القديسين الكاثوليك فى البرازيل وكوبا" وبمنتصف القرن الثامن عشر أدى فشل السلطات الدينية

والحكومية فى اخفاق التوفيق بين آلهة يوروبا والقديسين الكاثوليك فى أجزاء من جنوب أمريكا والمكسيك والكاريبى إلى أن أصبح بعض الكاثوليك الأوروبيين من المؤمنين بالمعتقدات اليوروبية. فطبقاً لول سوينكا "إن الإصرار على إعادة غرس الحس العنصرى هو أحد أسباب سهولة التوفيق بين الآلهة الأفريقية والقديسين الكاثوليك الرومان وقد كانت العملية مكتملة تماماً حتى أن تلك القصائد القصيرة أصبحت جزءاً من الحياة الروحانية للكاثوليك الرومان البيض أنفسهم الذين أصبحوا فى البرازيل وكوبا من العابدين فى Candomble و bembé (وهى المصطلحات البرازيلية والكوبية) متخذين من آلهة يوروبا آلهة لهم".

وحيث إن الأمور الدينية والدينية شديدة الارتباط ببعضها البعض فى العديد من الثقافات الأفريقية فى الديسبورة فلم تميز فيجا بينهما حيث يقوم رأيها النظرى على اشتراك الميتافيزيقا والمادة فى نفس الفضاء الكونى لكل الشعوب الأفريقية حتى فى الولايات المتحدة. فالطاقة المقدسة التى تثيرها العبادة الرسمية تعرف بـ "ashe" عند كندوبل وسانتريا، كما تجد فيجا آثار تلك الطاقة المقدسة فى الرقص الأفرو أمريكى وبعض الأشكال الموسيقية مثل الـ Cubop وهو امتداد للـ Be - bop طوره مؤلف موسيقى الجاز ديزى جيسبى. وتعد أيضاً الطقوس الأفريقية المقدسة للعبادة "مصادر إلهام للطقوس الدينية التى ندعوها المسرح".

يعد الجزء الأخير من فصل فيجا نقاشا حول إله يوروبا ، الرسول الإلهي إسحو إلجوا Eshu-Eleggua الذى يتأرجح بين تفاعلات القوى الروحية والإنسان، ففي باهيا والبرازيل يعد إسحو الإله الرئيسى فى الاحتفالات الطقوسية لكاندومبليه كما يحتل نفس المكانة فى كوبا فى احتفالات لوكومى فإسحو يمثل نقطة امتزاج السماء والأرض التى تقع بين المجردات ، الخير والشر، الكرم والبخل، الزنا والعفة كما أنه أيضاً إله الاحتيال الأصلى الذى يظهر فى الديسبورة الأفريقية : ستاجرلى و "Signifyin ' Monkey" فى الفولكلور الأفروأمريكى ، وأنانس فى القصص الطقوسية الغانية وإسحو "المحتال" فى الكوندمبليه البرازيلى وهكذا.

إن وجود إسحو إلجوا فى مسرح السود هو موضوع المقال التالى "ليجبا وسياسات الميتافيزيقا : المحتال فى دراما السود" لفيلى إيبا ، كما أن ظهوره فى الديسبورة الأفريقية بأشكال مختلفة من الكتابة والنطق يشير إلى موقف المحتال الأصلى لليجبا فهو الإله الذى غالباً ما يظهر فى شكل إنسانى وتشير فيلى إيبا إلى أنه أكثر نموذج شعائرى يعبر بوضوح عن السود فى الديسبورة الأفريقية هو محتال يوروبا وإله القدر، لورد مفترق الطرق المنافق والساخر ونضيف إلى قدرات الإله الاحتيالية قدراته الدبلوماسية وسيطرته على مفاتيح العلاقة بين الطقوس والسياسات.

- ويناقد إيبا الإيحاءات السياسية لديبلوماسية ليجبا فى إطار دراما السود الإبداعية من خلال الديسبورة الأفريقية فىوضح طرق الكتاب الذين ذكرهم فى مقاله فى تطبيق ليجبا - أو الحواس الإبداعية ذات القوى الثقافية - فى أعمالهم سواء بطريقة ساخرة أم لا فبطل مسرحية أوجست ولسن Joe "Turner's Come and Gone" على سبيل المثال تلقى عدة ضربات على يد ليجبا فى هيئة صدمات قدرية كما يطلق عليها إيبا مثل السجن والعبودية وفقدان الهوية.

ونادراً ما تصور اليجبا فى مسرحيات الأفروأمريكيين فى الولايات المتحدة على عكس المسرحيات فى أمريكا الجنوبية والكاريبى التى غالباً ما تظهر فيها وهو الاختلاف الذى يرجعه إيبا إلى اختلاف تجربة العبودية فى تلك المناطق. فى الولايات المتحدة تعتبر الاعتقادات الروحانية الأفريقية شيطانية وبدائية وهمجية وقد ساد هذا الاتجاه بين الإرساليات المسحية فى أفريقيا حيث أصبح ليجبا يمثل الشيطان. وحتى اليوم يشبه المفكرون الأوروبيون والأوروبيون الأمريكان ليجبا أو إسحو بالشيطان أما فى أمريكا اللاتينية والكاريبى فالإله المحتال قديس وبالتالى فهو دائماً موجود فى المسرحيات والمهرجانات وفى جنوب أمريكا نجد شخصية ليجبا فى القوى الخادعة للعبد الأفريقى فالعبودية والفصل العنصرى والاستعمار وسياسة التفرقة العنصرية اقتضت أن يتعلم الأفروأمريكيون النفاق والخداع كرد فعل طبيعى للظروف القاسية التى وجدوا أنفسهم يعيشون فيها . فقد افترض إيبا أن ليجبا دائماً موجود فى كل من الحياة

الواقعية والمسرح تحت القناع الخادع للوجود للسرد بأى شكل سواء كان حاداً أو ساخراً أو حتى مأسوى فالشخصيات الفولكلورية مثل ستاكولى Stackolee وبرير رابت B'rer Rabbit وأنانسى Anansi تقوى من الاستراتيجيات الضرورية للبقاء فى الثقافة الأمريكية للبيض.

إن مقال كيث أل وولكر Keith L.Walker "الفن من أجل الحياة : الطقوس وحقوق الذات والآخر فى مسرح ايمى سيزير Aimé Césaire" يتناول دراما الفيلسوف المارتينى والشاعر وأبو الحركة الزنجية (النجريتود) . فوولكر يرى أن دراما سيزير "ليست دراما تقليدية وإنما شعائر علاجية للتواصل فى المجتمع من أجل التحول الاجتماعى والنفسى" فالحركة الزنجية (النجريتود) عند سيزير تبدو فى أعماله الدرامية كقوى حياتية ميتافيزيقية فى "تأكيد هوية السود وتضامنهم والقيم الثقافية ذات الجذور الأفريقية" هى التى تميز شعر ودrama سيزير فمسرح سيزير نتاج الميراث الأفريقى فى الكاريبى وهو الميراث الذى بقى رغم العبودية والاستعمار ومحاولات التخلص من الاستعمار والامبريالية والتفرقة العنصرية والإبادة الجماعية . فتلك الأحداث التاريخية والثقافة الأفريقية فى الكاريبى كان لها تأثير قوى على دراما سيزير فالقوى الرئيسية لكل من الإنسان والطبيعة هى مكونات المسرح الشعائرى الذى أسسه مستخدماً النماذج الأصلية والميثولوجيا والتاريخ.

فقصيدة "مذكرة العودة إلى أرض الوطن" (١٩٣٩) هي أول الأعمال الرئيسية التي عبرت عن رؤية سيزير السياسية والثقافية والجمالية. وكما يرى وولكر فهذه القصيدة الدرامية الطويلة تتضمن رؤية سيزير "لأحتفالية المقدسة الجدلية التي يلزم وجودها لتشكيل مسرح سيزير الذي يزيد الوعي بالطقوس والتحول الذاتى والتأكيد على حقوق الإنسان" فقد أراد سيزير أن يخلق مسرحاً يحول الدراما من الشكل الترفيهي الذي يتمتع المشاهدين إلى طقوس جماعية للعلاج النفسى والروحي حيث يستطيع الأفريقيون والأوروبيون وغيرهم من مختلف الأماكن أن يتحدوا فى الروح الميتافيزيقية للمسرح الشعائري الأفريقى. فسيزير يؤكد أنه "بحكم ظروفهم يجب أن يتطلع أدبهم ليصبح أدباً مقدساً وفنهم ليصبح فناً مقدساً".

إن الميتافيزيقا والميثولوجيا من المحاور الرئيسية لرؤية سيزير الدرامية ففنه مفروس فى مفهوم يوروبا عن Ifogbontáayése عن "استخدام الحكمة لتحسين العالم" فمن خلال أعماله الدرامية الشعائرية يقوم بتوصيل "حكمة" يوروبا والفلسفة الاجتماعية الثقافية الأفريقية عن الحركة الزنجية (النجرتيود) فأساطير ميتافيزيقا يوروبا تلهم مسرح سيزير بالشعائر الأدائية فهو مسرح يذكرنا بإله يوروبا Sango ؛ إله الإضاءة والكهرباء و Ogun إله الإبداع والحديد و Legba / Eshu إله مفترق الطرق المحتال. فهذه الآلهة تعد شخصيات فى مسرحيات سيزير . فالتوتر القائم بين العالم الغربى والعالم الأفريقى وإظهار

العداوات بين المستعمرين الأوروبيين ومستعمراتهم الأفروكاريبية من أهم الموضوعات التي يتناولها في مسرحياته ، فسواء تناول آلهة يوروبا أو القديسين المحاربين فتعد الميثولوجيا والميتافيزيقا الأفريقية من المحاور الرئيسية في مشروع سيزير لاستعادة الذات العنصرية والثقافية وتحرير الأفريقيين في كل مكان.

وفي "ميثولوجيا سيكوراكس Sycorax" تقدم ماي جوزيف May Joseph الروح الأسطورية لسيكوراكس فهي "الملكة والجارية والأم والساحرة والمتمردة" وتؤكد جوزيف أن "سيكوراكس تنبها إلى تاريخ الغزو الاستعماري والتحرير الوطني الذي حبس المرأة في ظلال تشكيل الأمة الحديثة" فسيكوراكس هي أم كاليبان Caliban الشخصية النصف إنسانية والنصف حيوانية في مسرحية شكسبير "العاصفة" The Tempest فبطل المسرحية بروسبرو Prospero أزيح من على عرش مملكته في ميلان على يد أخيه فاستولى على جزيرة في الغرب بدون وجه حق - ربما تكون في الكاريبي - وهذه الجزيرة هي موطن كاليبان وأمه سيكوراكس علماً بأن سيكوراكس لم تظهر كشخصية حقيقية في المسرحية وإنما كقوة معينة نسمع عنها من باقى الشخصيات.

وطبقاً لجوزيف فإن بروسبرو وسيكوراكس شخصيات أسطورية تحتل مكاناً في إطار الواجهات الامبريالية التوسعية فبروسبرو يجسد "الدول الأوروبية في القرن السادس عشر" بينما تقوم سيكوراكس "بتجسيد القوة والسيادة التي يتردد

صداها في تاريخ التتوير" فسيكوراكس هي الشخصية الأسطورية التي احتلت .
المجتمع الأفريقي في الديسبورة - الطبيعة العذراء والأرض الأم وروح الأم،
فميتافيزيقا سيكوراكس تتناقض مع "تكنولوجيات بروسبرو عن الإمبريالية
والسيطرة" فهي تجسد قوى الطبيعة والعالم الروحي المفروسين في العالم
الأفريقي.

وتقوم جوزيف بمقارنة مسرحية ايمى سيزير "العاصفة" A Tempest
لمسرحية شكسبير المأخوذة عنها. فمسرحية سيزير وهي دراما فرنسية تتناول
مقاومة الاستعمار الغربي تقوم بربط الصراع من أجل الاستقلال في الكاريبي
بنظيره في أفريقيا فسييزير يجعل كاليبان يعبر عن روح الثورة بترديده لشعار
Uhuru وهو شعار ثوري أفريقي استخدمته القوات الثورية لـ Mau Mau و Maji
في شرق أفريقيا أثناء معارك الاستقلال الدموية في الخمسينيات
والستينيات أما صوت المرأة فلا وجود له في الصراع الأفريقي للحصول على
الاستقلال في مسرحية سيزير فسيكوراكس هي الشخصية الأسطورية في
الصراع ضد الاستعمار ليس لها وجود فعلى فهي موجودة أسماً فقط فالقصص
الذكورية عن التحرير الوطني عند سيزير والإمبريالية عند شكسبير "أبت ألا
تسمع المعانى التي يتردد صداها في صيحات سيكوراكس".

وتقوم جونى جونز في مقالها "السحر كأداة للتذكر الراديكالى في أعمال شاي
ينج يلود" بتحليل "السحر" والذاكرة في مسرحيات الكاتبة المسرحية شاي ينج

بلود فقد قامت ينج بلود بكتابة عدة أعمال تجسد الرؤية الكونية للمرأة في الديسبورة الأفريقية فأعمال ينج بلود متأثرة بتعاونها مع الكاتبات السود وبالتأملات الطقوسية مع Aje أى "النساء حوامل أساطير وحامين حماها" اللاتى يتم الربط بينهن وبين القسيسات فودون Vodoun فتقوم جونز بتوضيح كيف يلعب السحر دورًا مجازيًا فى أعمال ينج بلود وأيضًا كممارسة لها جذور فى الأعتقادات الروحية فى غرب أفريقيا، فمقالها يربط ممارسة السحر وميتافيزيقيته بعدة أعمال درامية لينج بلود بما فى ذلك : Shakin; the Mess Outta Miseryg Talking Bonesg Black Power Borbie.

وتؤكد جونز على وجود علاقة وطيدة بين السحر والمسرح فكلاهما شعائر أدائية تقودهما قوة الكلمة. وطبقاً لبول كارتر هاريسون "فإن الكلمة ليست مجرد وسيلة للحديث وإنما قوة خلاقة تنشط الشكل الدرامى (سياق الخبرة) وتوضح الإيماءات الرمزية للقناع (التشخيص) ويمتلأ هذا الشكل بإشارات للخبرات المشتركة والأساطير والدلالات التى تحدد العالم الأخلاقى الجماعى" ففى أعمال ينج بلود أصبح السحر عملاً ميتافيزيقياً ذا ذاكرة سلفية ، عمل يربط بين كل من السود فى الديسبورة والتقاليد الروحية فى غرب أفريقيا - الممثلة فى كوندوبل Condoble فى البرازيل وسانتيريا Santeria فى كوبا وفودو Voodoo فى هايتى وفودون vodoun فى نيو أورليانز هذا بالإضافة إلى احتفاليات الكنائس الأفرو أمريكية فى كنائس المعمدان الجنوبية وكنائس القداسة والمقرة شرعياً .

- فى معظم مجتمعات الديسبورة التى تهتم بمسألة السحر تعتبر المرأة من أكثر السحرة قوة لأنه من المعتقد أن للمرأة "علاقة وطيدة بالطبيعة من خلال

دورة القمر / وحيض المرأة وانجاب الأطفال والرضاعة الطبيعية وانقطاع الطمث" كما أن الاعتقادات الروحية عند يوروبا Yoruba تنص على أن قوة المرأة تتزايد مع تقدمها في العمر فتصبح Aje ، وتصبح من أفاضل السيدات في المجتمع وقابلات وآلهة وقساوسة وعاملات الأساطير النسائية، وتقوم مسرحية ينج بلود : Shakin' the Mess Outta Misery بتوضيح القوة الميتافيزيقية لـ Aje في تصحيح الأخطاء وبالتالي الحفاظ على الانسجام الكوني للمجتمع.

وتمتلاً مسرحيات ينج بلود بشخصيات تجسد الـ Aje وهي أنماط شعائرية تمثل القوة العقلية والميتافيزيقية للسوداوات فتلك الأنماط الشعائرية تؤكد على اعتقاد كل مسرحية على الماضي الأفريقي مثل نشيد المدح التقليدي عند يوروبا الذي تنشده ماما الكبيرة والأبنة في Shakin' the Mess Outta Misery أو استخدام فودو Voodoo في Black Power Barbie لبدء عملية الشفاء واكتشاف الذات فمسرحيات ينج بلود مفروسة في قوة "الكلمة" فهي شعائر قوية تشير الذكريات القديمة وتجلب إلى الأذهان قدرة المرأة السوداء "وجراتها في السيطرة" وبناء وجودها وتبني الأساطير التي تقوى ميتافيزيقا وجودها.

المقال الأخير في هذا الجزء هو "النمط الأصلي والتكرار عند لوروا جونز Leroi Jones / أميري بركة Amiri Baraka Dutchman" فهي مسرحية شعائرية "تملؤها الأساطير الحديثة" ^(١٢) موضحة من "خلال الوسائل الطبيعية والرمزية الصراع الأصلي" بين قوتين متناقضتين مشتبكتين في صراع نهايته إما

الحياة أو الموت : لولا Lula :الإلهة البيضاء وكلاى Clay الأسود" يرتديان الأقنعة حيث تختفى هويتهم الحقيقية ليس تحت الأقنعة وإنما تحت الجلد ، وباعتبارها مسرحية تعتبر Dutchman كما وصف دبليو إيه بيه دى بوا W.E.B. Du Bois الفن بأنه "دعاية" ف Dutchman تعكس أيديولوجيا السود الوطنية عن حركة الفنون عند السود التى أسسها بركة Baraka وظل يعبر عنها، فإسهامه فى الحركة كما تقول لارى نيل Larry Neal :

"إن حركة الفنون عند السود هى القرينة الجمالية والروحية لمفهوم القوة عند السود وهكذا فهى تعبر عن الفن الذى يتناول مباشرة احتياجات وتطلعات السود فى أمريكا وحتى تؤدى هذه المهمة تقترح حركة الفنون عند السود إعادة ترتيب جذرية للجماليات الثقافية الغربية فهى تقترح رمزية وميثولوجيا والنقد والرمزية الفنية فمفاهيم كل من الفنون والقوة عند السود يرتبطان بشكل واسع بالرغبة الأفروأمريكية لتحديد المصير والانتماء للأمة وكلاهما من المفاهيم الوطنية أحدهما يهتم بالعلاقة بين الفن والسياسة والآخر بفن السياسة".

ويستخدم بركة Baraka القناع كأداة شعائرية لاختفاء "جوهر" وجود كلاى Clay الذى يعتبر طبقاً للمقاييس الغربية خارج "نطاق" الإنسانية ، فكما يقول فرانس فانون Frantz Fanon : "إن نظرية الوجود ... لا تسمح لنا بفهم كائن الرجل الأسود . فالرجل الأسود ليس فقط أسود ولكنه أسود فى مقابل الرجل

الأبيض فالزنجى يستطيع أن يضع نفسه فى أحد إطارين فقد طمست
ميتافيزيقيته أو عاداته والمصادر الموضوعة عليها لأنها دخلت فى صراع مع
حضارة لا يعرفها وفرضت سيطرتها عليه".

إن مقالات هذا الجزء مجتمعة مخصصة لاسترجاع الذات العنصرية
والثقافية من خلال الاستجواب النظرى والتاريخى والثقافى والنقدى للوعى
والإحساس الاجتماعى والروحى والفكرى والإبداعى للأفريقيين وسلالاتهم فى
الديسبورة الأفريقية. فالكتاب بأكمله يتناول ما يلقيه الفنان الأفرو أمريكى
رومارى بردن Romare Bearden بـ "سيطرة الشعائر" الموجودة فى فن ومسرح
ودراما وموسيقى وفن أدائى واحتفاليات السود فى الديسبورة الأفريقية. وكما
يقول وول سوينكا Wole Soyinka "لقد أصبح المسرح المجال المؤثر العقلانى
الحدسى للخبرة الجماعية الكلية، التاريخى المُشكل للعناصر ونظرية نشأة الكون"
أما المقالات التالية فتقدم نظرة واسعة عن الدراما والمسرح تعتبر المسرح
الأوروبى والأوروبى الأمريكى المقاييس التى يُقاس عليها كل شئ فكل من المسارح
الأكاديمية والتجارية فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة قد وضعت مقاييسا
لتضمن استبعاد الأعمال التى تعتبر إما هامشية أو مقبولة لمشروع السيطرة
الثقافية الغربية.

فما يطلق عليه "مسرح" طبقاً للمقاييس الغربية وبخاصة فى أوروبا والولايات
المتحدة هو فى الأساس تسلية شعبية ليس لها أى غرض اجتماعى إلا جمع

الأموال من السياح ممن لديهم الاستعداد لدفع أموال طائلة للتفرج على أعمال من نوعية ديزنى لاند ، أما دراما الديسبورة الأفريقية على العكس من ذلك تعطى خبرة مسرحية شعائرية اجتماعية وهنا يجب استحضار المقاييس الفربية "للتميز الدرامى" لقياس صحة وجودة الأساليب والممارسات الجمالية / الشعائرية لمسرح ودراما الديسبورة الأفريقية وكما يقول وول سوينكا Wole Soyinka "فى الثقافات التى تقدم أكثر من مجرد تملق للتعقيد المتغير للكون الذى يعكسه الإنسان بنفسه تبدو تلك العادة الأوروبية فى إعادة تعريف العالم مضللة".

إن مقولة فردريك نيتش Friedrich Nietzsche بأن "المجال المحاط بالأساطير وحده يستطيع أن يوحد الثقافة" تخاطب محتوى مقالات "ميثولوجيا وميتافيزيقا" فكل من تلك المقالات تخاطب أحد أوجه قوة الأسطورة والشعائر للتعبير عن الظاهرة الميتافيزيقية للخبرة الإنسانية، فالشعائر تُبنى على الكوزمولوجيا الجماعية للمجتمع لإعادة تأكيد القيم الجماعية ومخاطبة المعتقدات الأخلاقية والاجتماعية الجماعية التى تعرف كونها الواسع. فمن أنظمة الاعتقاد فى أوروبا فى غرب أفريقيا إلى ممارسات الكوندوبل فى البرازيل، ومن احتفاليات سانتريا فى كوبا للممارسات المسيحية ذات الأصل الأفريقى فى الولايات المتحدة ، ومن دراما شاي ينج بلود الشعائرية إلى جماليات مسرح الزنوج عند ايمى سيزير ، ومن ميثولوجيا سيكوراكس لجماليات فتون

السود عند لارى نيل وأميرى بركة والسود فى الديسبورة الأفريقية يشتركون فى اعتقادهم بأن الشعائر هى القوة الحياتية الميتافيزيقية التى تخاطب الوضع الإنسانى الكونى لكل من الفرد والمجتمع ، فالشعائر تؤكد على الروح الإنسانية / الاجتماعية وهى الروح التى ترتفع فى "الكون اللانهائى الذى يقع بين طياته أصل المجتمع وخبرة الوجود المعاصرة له".

وول سوينكا

المرحلة الرابعة: من الغاز أوجان إلى أصل تراجيديا يوروبا

إن البحث المستمر عن معنى التراجيديا من أجل إعادة التعريف وفقاً للتجربة الخاصة أو الثقافية هو ، على الأقل ، اعتراف الإنسان بمناطق معينة من الخبرات العميقة والتي لا تفسر بطريقة عرضية من خلال النظريات الجمالية العامة ، ومن كل التعب الذاتى الذى يثيره بعد النظر الإنسانى المبدع، والذى يتحرك داخل النفس البشرية والتي نحددها بالتراجيديا تكمن أكثر الأصوات اصرازا والتي تأمرنا بالعودة إلى مصادرها الخاصة. وهناك وبشكل خيالى ، يوجد مفتاح التناقض الإنسانى ومفتاح التجربة الإنسانية فى الوجود وعدم الوجود، وتشككه كجوهر وموضوع ، والتلميح بسرعة الزوال والخلود والدوافع المعذبة بين التفرد والوحدانية.

إن مسارنا إلى قلب الغاز يوروبا يسير بواسطة حقائقه الساخرة من خلال ضوء الوهية Nietzsche و Phrygian ولكن هناك الفراق الأساسى الحتمى. "الأغريق المباركون" يغنى معجبنا المجنون فى غضبه كم عظيمًا لابد أن يكون الحكم ديانوسيس إذا كان الإله ديليك يعتقد أن هذه الابتهاجات ضرورية لشفائك من الجنون" . هكذا يكون تشابه أبوللو مع الفن الصافى لأوب تالا، مع مصطلح "الجوهر" لشعائره لدرجة أنه يغرى بوضعه فى نهاية محور إبداعى مع أوجان فى علاقة تطورية متوازية مع أخوة ديانوسيس - أبوللو Nietzsche. غير أن أوباتالا

إله النحت ليس فنان خيال أبولو ولكن فنان ذو جوهر داخلي. إن البرونز المثالي وتراكتوتا أيضا والتي قد تفرى بالمقارنة المتضمنة فيما هو "أبوللو" قد انتهت في فترة ما منسية ، دليل فقط على ثقافة سطحية عالمية للبلاط الملكي ولم تبعث أبداً مرة أخرى. حليف لروح أوتبالا في فن أوروبا الأساسي. ويجد أوتبالا التعبير ليس في "مرآة البهجة" لأبولو Nietzsche ولكن كمعبارة ذات ثبات عالمي. إن التلطيف المتبادل للوهم والإرادة والضروري لفهم روح هيلين ربما يضللنا عما نواجه بفن أوروبا حيث أن كثيراً منه يشبه الفن التشكيلي لهيلين في صفاته الجمالي. ومع ذلك فإن الفن التقليدي ليوروبا ليس تخيلياً ، ولكن "أساسياً". وليست الفكرة (في الفنون الدينية) هي التي تنقل إلى الخشب أو تفسر بالموسيقى أو الحركة ولكن جوهر الوجود الداخلي ، تفاعل رمزي لجوانب عديدة من الإلهام (داخل سياق عالمي) مع خوفه الأخلاقي.

وفيما يتعلق بدون أوجان فإنه يفهم على أفضل وجه في قيم هيلين كمجموع الفضائل المتعلقة بديانوسيس وآبوللو وبرومثي. وليس هذا كل شيء. ومتجاوزاً حتى اليوم الأساطير المشتتة لسمعته الراهبية ، فإن الشعر التقليدي يسجله كحامى للأيتام "سطح فوق المشردين" "حارس اليمين المقدس" إن أوجان فنان وفني في التزوير فهو يحفز روح أبولو عند Nietzsche "تأثيراً كبيراً للصورة والمفهوم والتعاليم الأخلاقية والتعاطف".

إن أوباتالا هو جوهر الإبداع ، وأوجان الدافع والفريزة الإبداعية ، جوهر الإبداع.

محمل بالثراء هكذا منزله ، ومع ذلك مزين بسعف النخيل
ويفسامر أكثر ، ملجأ لما قد وطأته الأقدام ،
ولكى ينقذ العبيد ، فقد حرر أحكام الحرب
وبسبب العـمى ، اندفع إلى الفـسـابة
ومن الأعشاب الشافية ، واحدة سخية
من يقف حصنا لنسل موتى السـمـاء
تحية ، أيها الكائن المنعزل ، الذى يسبح فى أنهار من الدماء

- إن مثل هذه الفضائل تضع أوجان بعيداً عن الرقصات المشتتة والتي إليها
قاده جنون ديانوسيس عند Nietzsche فى بحثه عن روح "أريان" المختارة ، ومع
ذلك لا تقلل من عظمة أوجان الثورية. ومما يدعو للسخرية أن الإضاءة العميقة
لبديهية Nietzsche إلى دوافع أساسية هى التى تنفى نتائج الاستيعادية
للجنس البشرى على طبيعة الفن والتراجيديا. وفى رحلتنا إلى قلب الفن
التراجيدى فى أوروبا والذى حقا ينتمى إلى الفاز أوجان ونشوة المعريدين فإننا لا
نجد أن أوروبا كما فعل الأغريق "بنى من أجل الكورس لديه منصة الوجود

الخيالى ووضع هناك روح طبيعة خيالية... "والتي عليها الأساس كما يدعى Nietzsche تطورت التراجيديا الإغريقية: باختصار مبدأ الوهم.

إن تراجيديا أوروبا تتدفع مباشرة فيما يعرف بـ "Chthonic realm"، الرجل المضطرب لنفسية وإرادة العالم المظلم، النسيج الرابط ومع ذلك البدائي للموت والملائمة. وفي هذا الرحم الكونى اندفع وظهر ذات مرة أوجان، أول ممثل، وقد تفكك داخل الهاوية. ولا تحتاج إعادة تجميعه الروحانية "استتساخ الحقيقة" فى إعادة التشريع الشعائرية لمخلصيه، أكثر مما يفعله أوبتالا فى التمثيل التشكيلى، فى فن أوباتالا. والممثلون فى الغاز أوجان هم الكورس المتصل، والذى يضم داخل وجوده الجماعى جوهر تلك الهاوية الانتقالية. ولكن فقط كجوهـر ممسك به ومحتوى ومعبر عنه. وداخل النداءات الخفية فى الهوة، فإن الممثل البطل يقاوم، مثل أوجان أمامه، الخطوة الأخيرة نحو الإبادة الكاملة. ومن هذا وحده، يخطو للأمام الممثل الخالد للطقوس التراجيدية، أولا كلسان ناطق باسم الإله لا يقاوم، معطياً رؤيا ترمز إلى هاوية عابرة، ومفسراً القوة الخفية داخل جوهر الذى هو مغمور فيه كوكيل لإرادة الكورس. وفيما بعد فقط وفى تكافؤ التحرر من الذروة التراجيدية يؤكد الوعى الذاتى لأوبتالا على سيطرته الإبداعية. وهو الممثل يظهر صامداً كصوت وسيط للإله، ولكنه يقف الآن كما لو كان بجانب نفسه يلاحظ ويفهم ويبعد. وفى هذه المرحلة يعرف الفرحة الجمالية المصقولة ليس داخل قلب Nietzsche ذو الوجدانية الأصلية ولكنه فى الاحتفال البعيد بالنضال الكونى. وهذا الهدوء الجمالى هو الرابطة بين الفن التراجيدى لأوجان والجمال

التشكيلى لأوباتالا . والإله غير المشوه، أوباتالا ، هو الرحم الهادى للإنعكاسات (أو الذاكرة) قوة سالبة تنتظر وتحتفل بكل عمل من الاستعادة البديلة للوجود الأصلى . (سوف نأتى فيما بعد إلى قصة ذلك الإنقطاع الأولى) . ويعتبر جماله مبهمًا ، معبرًا فقط عن قرار العلاج التشكيلى من خلال حكمة القبول . إن معاناة مريض أوباتالا هى الجماليات الشهيرة للقديس .

وبالنسبة ليوروبا فإن الآلهة هى المقياس الأخير للخلود ، مثلما يكون البشر بالنسبة لسرعة الزوال الدنيوية . والاعتقاد ، بسبب هذا ، أن عقل يوروبا يصل نحو الاستيعاب فى جوهر يشبه الإله ، معناه إساءة فهم مبدأ الشعائر الدينية ، ومعناه إساءة فهم مغزى الاستحواذ الدينى . وكون الماضى والحاضر والمستقبل يروا وينسجوا فى نظرة عالم يوروبا، فإن عنصر الخلود والذى هو امتياز للإله ليس له نفس صفة البعد أو الاستبعاد التى يتمتع بها فى الثقافة البوذية أو المسيحية . إن إيمان يوروبا بالوجود المعاصر داخل خبرته اليومية عن هذه الجوانب فى الزمان قد أدرك طويلاً ولكن مرة أخرى أسىء تفسيره . وهو ليس فكرة تجريدية . ويوروبا ليس مثل الإنسان الأوروبى يهتم بجوانب الزمن المتعلقة بالمفاهيم فقط، فهى تدرك بشكل محسوس أكثر من اللازم فى حياته الخاصة، وعقيدته واحساسه ، لكى تكون مجرد القاب لتفسير الترتيب الميتافيزيقى لعالمه . وإذا كنا نصيغ نفس الشئ فى معارف محسوسة فإن الحياة ، الحياة الحاضرة، تضم فى داخلها مظاهر الأسلاف ، الأحياء والذين لم يولدوا . والكل داخل صداقات حميمة وتأثير الحياة، ويتعدى مجرد صياغة مفاهيم مجردة .

ومع ذلك فإن أوروبا لا يفشل لهذا السبب في التمييز بين نفسه والآلهة ، بين نفسه والأسلاف ، بين من لم يولدوا ووجوده ، أو يتفاضى عن إدراكه للهوة الأساسية التي تكمن بين منطقة واحدة في الوجود وأخرى. وهذه الهوة هي ما يجب إزالته من خلال التضحيات والشعائر وحفلات الاسترضاء لتلك القوى الكونية. ومن الناحية الروحانية فإن القلق الأساسي لنفسية أوروبا ربما يعبر عنه كوجود في الذاكرة الجماعية في الانقطاع الرئيسي في فترة عابرة، والذي يرمز إلى تحديها المؤثر الأول في أسطورة نزول الإله إلى الأرض والمعركة مع النمو الفوضوي الشديد والذي أنهى إعادة الاتحاد مع الإنسان. ولأنهم كانوا ينزلون ، ليس ببساطة لكي يتم الاعتراف بهم ولكن لكي يتم إعادة توحيدهم مع جوهر البشرية ويفترضوا مرة أخرى ذلك "جزءًا من الإدراك السريع الزوال الإبداعي والذي امتلكه الإله الأول أوريسانلا انعكاسات قصيرة لجوانب مقدمة - مثلما يحزن الإنسان بسبب إدراك خسارة الجوهر الخالد لوجوده ولابد أن ينغمس في عمليات رمزية لكي يستعيد كلية وجوده.

والتراجيديا ، في دراما أوروبا التقليدية ، هي آلام هذا الانقطاع، وانفصال الجوهر عن النفس. وتعتبر موسيقاها هي صيحة الروح العمياء للإنسان وهو يتخبط في الفراغ ويتحطم في هوة الروح العمياء للإنسان وهو يتخبط في الفراغ ويتحطم في هوة عميقة من الروحانية والرفض الكوني. إن الموسيقى التراجيدية

هى صدى من الفراغ، فالذى يحتفل بتحدث ويفنى ويرقص فى صورة أصلية من داخل الهوة. والجميع يفهمون ويستجيبون لأنها لغة العالم.

ومن الضرورى التأكيد على أن الآلهة كانت تنزل لكى تتحد مرة أخرى مع الإنسان ، لأنه لم تكن لهذه المأساة ، أن تقع لو كان موقع الآلهة على الأرض (بمفهوم الإنسان) له بعد تقدمى. لما حدث ألم الانفصال ويشهد على هذا شكل العبادة والذى تشير إليه الصداقة الحميمة وعدم التوقيير مثلما يشير الرحيل إلى السلفية من خلال الفسق فى وسط الحزن. إن الأصل الجسم للألوهية التى لا تعد هو أكثر من مساو لوعى الطبقة المقدس ولكن فى النهاية فهو البشرية الفطرية للآلهة نفسها وصلتها بالإنسان من خلال علاقة حسية معروفة مع الطبيعة والظواهر الطبيعية. وتعمل الاستمرارية من أجل اليوروبا من خلال المفهوم الدائرى للوقت وانصهار الموضوع والوعى.

إن الممثل الأول - لأنه هو الذى قاد الآخرين - كان أوجان أول معبود يعانى، وأول طاقة إبداعية، وأول متحدٌ ومن غزا الانتقال. وكان أول فن له تراجيديا ، وتعتبر مسرحية أوبتالا "العاطفة" هى تصميم تشكيل فقط لاشتباك أوجان التراجيدى. وقد استطاعت ميتافيزيقيا يوروبا فى التوافق والتصميم أن تأتى فقط بعد مرور الآلهة من خلال الهوة الانتقالية بعد الاختبار الشيطانى لإرادة نفس أوجان الإله المستكشف فى الرجل الإبداعى للقوى الكونية. وفقط وبعد هذا الاختبار ، امكن ولادة عالم يوروبا المتجانس ، إرادة متجانسة تتوافق مع كل

مادة حليفة أو ظاهرة مجردة داخل روحانيتها المتوترة جداً. ونتاج غزو أوجان للاتصال ، "الضم" كان حديد خام معدنى، رمز لطاقات رحم الأرض، شاقق ولاحم الحياة. ومن خلال تصرف أوجان أصبح الرمز الأول لاتحاد التفاوتات ، عندما استخرج من الأرض نفسها عناصر من أجل اخضاع الفوضى . وفى الوعي التراجيدى تصل نفسية العابد فيما وراء واقع اللاوجود (أو الفوضى الروحانية) والتي هى مدمرة تمامًا للإدراك البشرى، من خلال مناطق الرعب والطاقات العمياء إلى تقمص عاطفى شعائرى مع الآلهة، الوجود الخالد، والتي ذات مرة كانت تسبقه فى إدراك متوازٍ بعدم اكتمالها، ويمر بالفضب الشعائرى، حيث إن الانتشار الرئيسى لياس الإله - سريع ودائماً غير مفهوم. وبلا جدوى فإننا نبحث وراء الإمساك به فى كلمات ، وهناك فقط بالنسبة للبطل حتمية تجربة هذه الهوة - وتندفع الضحية التراجيدية إليها على الرغم من الدفن الشعائرى ويفتدى فقط من خلال العمل . وبدون التمثيل ومع ذلك وبالرغم منه، فإنه يضيع إلى الأبد فى طغيان تراجيدى.

ولذا فإن التمثيل هو تناقض الروح التراجيدية ، ومع ذلك فهو أيضاً المكمل الطبيعى لها. والتمثيل ، غريزة بروميثيوس فى التمرد، ينقل الكرب إلى هدف إبداعى يحرر الإنسان من اليأس المدمر ويطلق من داخله العنان لأفضل الابتكارات والتي بدون استغلال أرضية الهوة الشيطانية يختصر مسافة اليأس بآمال خيالية. ومعركة الإرادة هى إبداعية فى الأساس ، فمن تأكيدها الروحانى تتطلق صرخة ياس الروح، والتي بمفردها ترجع صدى داخل سراديب الكون

(على الأقل وبشكل مختصر) قوى الهوة. وفي اللحظات الحاسمة المشحونة للشعائر التراجيدية ، فإننا نفهم كيف وصلت الموسيقى لأن تكون الفن الوحيد الذى يمكن أن يحتوى الواقع التراجيدى. ولا يقود العابد أى مرشد آخر إلى قلب المأساة. والموسيقى كتجسيد للروح التراجيدية كانت أكثر من منهكة فى فلسفة أوروبا، وهناك القليل مما يمكن إضافته والكثير مما يمكن تأهيله. وتكشف وظيفة وطبيعة الموسيقى فى مأساة أوروبا عن نواقص النتائج المقبولة الطويلة للبديهة الأوروبية.

إن المفهوم الأوروبى عن الموسيقى لا يضىء تمامًا علاقة الموسيقى بالشعائر والدراما بين اليوروبا . ويسكن فى داخلنا الاعتراف بعالمية المفاهيم فى الاستيعاب البديهي الأوروبى لعواطف الإرادة.

أولا ، ليس موسيقيًا أن تفصل الشكل الموسيقى اليوروبى عن الأسطورة والشعر . فطبيعة الموسيقى اليوروبية هى طبيعة لغتها وشعرها، مشحونة جدًا ورمزية واسطورية فى مهدها. ونحن نعتزف تمامًا بالتشدد الفنى الموجه نحو توافق الموسيقى الأفريقية مع الأنماط النغمية (المعنى والوهم) للغة ، غير أن المغزى العاطفى والجمالى لهذه العلاقة لم يتم استيعابه بعد تمامًا، وهو الذى يأتى من المعاصرة الأولية لأشكال الفن فى ثقافة تتسم بالإدراك الكامل والإنغماس المتعلق بالظواهر الطبيعية. ولذا فإن اللغة ليست حاجزا لعالمية الموسيقى ، ولكن بعد رابط وتوضيح لذلك الشكل الفنى المستقل والذى نسميه

موسيقى . وتعود اللغة فى الشعائر الدينية إلى وجودها الأصلي ، متحاشية حدود
التخصيص العقيمة. وفى الجنازات الدينية فإن دائرة من النادبين المستهلين
يرفعون نشيداً حول مدفع الهاون وتعود الكلمات إلى جذورها، إلى مصادرها
الشعرية الأصلية عندما كان الانصهار كاملاً وحركة الكلمات هى نفس ممر
الموسيقى ورقص الصور. وما زالت اللغة هى رحم الفكر والموسيقى حيث تكون
الأسطورة رفيقا يوميا ، لأن هناك تكون اللغة الأسطورية.

واللغة فى الموسيقى التراجيدية اليوروبية لذلك تمر بتحويلات من الأسطورة
إلى توافق سرى مع رمزية التراجيديا، وسيلة رمزية من العواطف الروحانية داخل
قلب اتحاد الكورس. وهى تتجاوز تخصيص (المعنى) لكى تنقر على المصدر
التراجيدى والذى عنه تتفجر الألحان الممزقة. وهذا الاتحاد الماسونى للإشارة
واللحن، الموسيقى التراجيدية الحقيقية يكشف الشكوك الكونية والتى تسود
الوجود البشرى ، ويكشف قوة الإبداع، ولكن فوق كل ذلك يخلق إحساساً معذباً
بالاتساع فى كل الاتجاهات حيث يكمن الذكاء الإبداعى ويدفع الروح إلى
الاستكشاف الذى لا طائل منه. والأحاسيس فى مثل هذه اللحظات لا تفسر
الأسطورة فى تجسيدات الخاصة ، وتبقى معنا فقط القيم الروحانية والعاطفية،
التجربة الأساسية للوجود الكونى. وأشكال الموسيقى ليست توافقات مع العالم
المادى فى هذه اللحظات ، ليس فى هذه اللحظة أو أى لحظة أخرى. والمغنى هو
ناطق باسم القوى الروحية "وارتجالاتها" والتى هى معاصرة للأشكال الشعرية
والموسيقية - ليست تمثيلات للأجداد، واعترافات بالأحياء أو الذين لم يولدوا ،

والماضى هو الأجداد ، والحاضر ينتمى إلى الأحياء ، والمستقبل إلى الذين لم يولدوا. وتقف الألوهية فى نفس الموقف بالنسبة للأحياء كما يفعل الأسلاف والذين لم يولدوا ، وتطيع نفس القوانين وتعانى من نفس الآلام والشكوك، وتوظف نفس الذكاء الماسونى للطقوس من أجل الإندفاع إلى المنطقة الرابعة من التجربة، هوة العبور التى لا يمكن قياسها. وحوارها هو طقوس دينية. وموسيقاها تأخذ الشكل من انغماس الإنسان غير المفهوم فى هذه المنطقة من الوجود. إن مصدر الشاعر الغنائى المملوك والذى ينشد توترات أسطورية غير معروفة والتى يتم الإمساك والقول بعباراتها المضادة للنغمات مع كل رعبها وقلقها فى الليل من خلال تأرجح العابدين، ويكمن هذا المصدر فى المنطقة المقدسة من العبور.

- وهذه هى المرحلة الرابعة ، دوامة النماذج الأصلية وموطن الروح التراجيدية.

ومن الضرورى أن نتذكر مرة أخرى أن الماضى ليس سرّاً وأنه وعلى الرغم من أن المستقبل (غير المولود) ، ما زال مجهولاً ، فإنه ليس سرّاً بالنسبة ليوروبا ولكنه وجود مشترك فى الوعى الحاضر. ولذا فالرعب التراجيدى لا يوجد فى استغاثة الماضى أو المستقبل. ومرحلة العبور، مع ذلك، هى الهوة الميتافيزيقية للإله والإنسان وإذا اتفقنا بأن الموسيقى هى التعبير المباشر عن الإرادة وهذا فقط لأنه لاشئ ينقذ الإنسان (الأسلاف والأحياء وغير المولودين) من فقدان

الذات من داخل هذه الهوة إلا تصميم جبار للإرادة والتي نداءاتها واستجابتها وتعبيرها هي الصوت الحليف الغريب والذي له نعطى اسم الموسيقى. وفي ميدان تنافس الأحياء ، عندما يجرد الإنسان من الزيادات ، وعندما تجرده المصائب والصراعات من وعى الذات والمظاهر، فهو يقف في واقع حاضر عند الحافة الروحانية من الهوة، وليس لديه شيء باق في الوجود الحسى والذي يترك انطباعاً ناجحاً على رؤيته النفسية أو الروحانية. وفي مثل هذه اللحظات تأخذ الذاكرة الانتقالية دورها وتجعله الصداقات الحميمة يعانى من ذلك التوازن الشديد لتقدمه من خلال هوة العبور، ومن تحلل ذاته ونضاله وانتصاره على التصنيف من خلال وكالة الإرادة. وهذه التجربة هي التي يعيد خلقها الكاتب الدرامى التراجيدى الحديث من خلال العمل المعاصر الحسى ، ويعكس عواطف المعركة النشطة الأولى للإرادة من خلال هوة التحلل. وأوجان هو أول ممثل في تلك المعركة ، ودراما يوروبا التراجيدية هي إعادة تشريع الصراع الكونى.

ولكى تفهم سبب اختيار أوجان لدوره (وثنى الرعب الذى اضطر أن يدفعه بسبب تحديه) معناه أن نخترق رمزية أوجان كجوهر الآلام وكإرادة قاهرة داخل الإعتاق الكونى للهوة الانتقالية. ولقد قلنا أنه لاشيء سوى الإرادة ينقذ الوجود من الإبادة والإرادة هي الحقيقة المتناقضة للتدمير والإبداع فى الإنسان الممثل. والمرء الذى مر بتجربة التفتت والذي روحه تم اختبارها ومصادره النفسية قد وضعت تحت ضغط عصبى من قبل القوى المعادية للفرد، هو فقط الذى باستطاعته أن يفهم ويكون قوة الانصهار بين التناقضين والإحساس الناتج هو

أيضاً إحساس الفنان، وهو الفنان المتعمق فقط للدرجة التي معها يفهم ويعبر عن مبدأ الدمار والخلق مرة أخرى.

ويجب ألا نفضل حقيقة أن أوجان هو الروح الفنية ، وليس بالمعنى العاطفي حيث المتحدثون المتحمسون عن الزوج يجعلوننا نرى الزنجر كيديهة فنية صافية. والحقيقة الإبداعية الهامة لأوجان هي التأكيد على الذكاء الذي أعيد إبداعه ، وهذا لا يمكن التوفيق بينه وبين البديهة الساذجة. والنتائج الرمزية لانتصاره عبارة عن معون خام ساطع وسيلة فنية حيث أنها رمز لطاقت الأرض العميقة، قوة رابطة بين الأجساد اليائسة والممتلكات. وهكذا أيضاً، بدون تناقض في الجوهر، هو الرائد والسلف للإنسان الفني القديم. وعندما يكون مبدأ الإبداع متصوراً على تنظيم الأناشيد فإنه يبعدنا عن أسس التجربة والمعرفة. والممثل التراجيدي بالنسبة للمستقبل (بالفعل الحاضر بالنسبة لأوروبا) هو سانجو السلف الفني الجديد إله الكهرباء ، والذي مأساته تأتي أساساً من مبدأ تدمير الذات الأولى الممثل في التدمير الجاهل الأعمى بشحمه ودمه. وما كان بالنسبة لأوجان عقوبة مدمرة أدت إلى دراما ثانوية للعاطفة كان في سانجو نفس الأساس لمأساته . والعملية التاريخية للتخفيف في التحدي التراجيدي تظهر في علاقة هاتين الأسطورتين. وسانجو هو معبود مجسم، ويدور تاريخه حول الطاغية الصغير، وكان تدمير الذات لديه عنيفاً وانفجاراً أساسياً من انتفاخ الأنا. وحيثما كان استبعاد أوجان الإنساني خطأ ما بعد النص، وابتزاز من أجل انتصاره الأساسي على حراس الهوة كان استبعاد سانجو "في الشخصية" ، ذبح

انتقامى شديد لمن تجرأ على تحدى سلطته. غير أنه لا يمكن إنكار "رعب وشفقة" سانجو ، فهو فقط رعب وشفقة الإنكار البشرى لذلك التابع الجديد الواقف على حافة الهاوية والتي أخضعها أوجان بالفعل . ولن نجد جذور التراجيديا فى ألفاز سانجو.

إن أسطورة يوروبا هى تدريب يتكرر فى تجربة التفتيت ، وهذا له مغزى بالنسبة لتباعد الإرادة الظاهر بين شعب تقوم ثقافته وميتافيزيقيته على استلام واضح وقبول ولكنها تدل على تغفل نظرة الإنسان فى القرار الأخير للأمور والدليل المستمر على التجانس . ما هى القيم الأخلاقية التى نقابلها فى دراما أوباتالا ، ممثلة على الرغم من أنها أيضاً ذات تجربة مرت بها الألوهية ؟ وتعود أكثر إلى الأصل ، والذي ليس مشغولا الآن بالمعركة الانتقالية لأوجان ، ولكن فى تبعثر أوريزا نلا ، المعبود البدائى والذي منه ولد هيكل يوروبا الكلى. وتخبّرنا الأسطورة أن عبداً غيوراً قد دحرج حجراً أسفل ظهر أول معبود ومزقه إلى ألف وواحد قطعة صغيرة. ومن هذا العمل الثورى الأول ولد هيكل يوروبا.

إن الدراما التى تأتى من هذا ليست هى دراما الممثل ولكنها دراما الروح التى تعاني ، دراما أوبتالا . وتوفق أسطورة يوروبا أوبتالا ، إله الصفاء وأيضاً إله الخلق (وليس الإبداع) مع أوريزا أول معبود. وشعائر أوبتالا هى مسرحية شكل، احتفال متحرك، والذي أقرب مساو له فى المصطلح الأوروبى هو مسرحية العاطفة. إن الدراما كلها جوهر: أسر ، معاناة واقتداء. فأوبتالا أسره رمزياً

ويسجن ويفتدى. وفى كل مرحلة فهو تجسيد لروح معاناة الإنسان ، لا يشكو ويتألم ويمتلك صفات فدائية فى التحمل والشهادة. والموسيقى التى تصاحب شعائر أوبتالا كلها نغمة واضحة ولها نظام وتجانس. ومما له مغزى ، أن الدافع أبيض يدل على شفافية القلب والعقل، وهناك رفض لما هو غامض، وتتجمع نغمات الفطاء والموسيقى من أجل التخلص من الغموض والرعب ويصبح شعر الأغنية ابتهالاً ، والمصطلح الدرامى يتعلق بالحفلات. إنها دراما تستبعد فيها قيم الصراع أو الروح الثورية . وتشهد وهى فى مكانها على تناسب وتأكيد القرار المتجانس والذى ينتمى فى الزمان والإيمان البشرى. إنها تتناقض مع التحدى التراجيدى لأوجان فى الإنسان.

إن التناسب فى التراجيديا يحكمه عنصر المجهول فى قوى التعارض أو إساءة الحسابات من جانب الضحية التراجيدية لمثل هذه القوى. إن دراما أوبتالا تنتهى مع تأثير المجهول ، وآلامه هى استغاثة وحدة المعبود الأول، حيث إن هذه الدراما، كما قلنا ، كلها رثاء . والجوهر هو المقدمة العاطفية لخلق الإنسان ، الجماليات الهادئة والمحدودة لتشكيل الإنسان ، وليس المقارنة بالانفجار الكونى داخل الوعى الذى تسبب فيه إعادة خلق النفس. والحاجة العاطفية للافتداء من خلال دليل الحب والاتصال البشرى ، ومن خلال امتداد النفس إلى داخل الكيانات المدركة والوحدات الأخرى للوعى الكلى - هذه هى مقاطعة أوبتالا المأوى المسن للامتلاء الأصلى. والجانب الأكثر تعمقاً فى إعادة خلق النفس، كرب الإرادة ، هو جزء من الاستعادة الأصلية والتى تركت لمواهب أوجان الغريبة وعبرة الشعائر التراجيدية

ليوروبا هي تكملة إرادته لجوهر الكرب. والأخير بنفسه يتبلور في المسرحية العاطفية. إن دراما أوبتالا هي مقدمة، ومعاناة وآثار كارثة. وهي رمز أولا لوحدة الإله غير المحتملة وبالتالي ، ذاكرة عدم اكتماله ، الجوهر المفقود. ولذا فهي أيضاً مع الآلهة الأخرى والتي لم تتح لنفسها كما فعل أوجان ، فرصة القتال الافتدائي حيث كل فرد قد يعيد خلق كل فرد من خلال الاستعلام لعملية التفتيت داخل نسيج الإبداع الكوني حيث تؤدي الإرادة دور إعادة التجميع النهائي. والعبء الأكبر للانفصال هو عبء كل فرد من النفس ، وليس عبء الألوهية من البشرية، والجانب الأكثر خطورة في رحلة الإله هو ذلك الجانب الذي فيه لا بد أن يمر المعبود حقاً بتجربة العبور. إنها نظرة في داخل نفس قلب الظاهرة الطبيعية. ولكي نعدل الجسر لم تكن مهمة أوجان فقط ولكن طبيعته ، وكان عليه أولاً أن يمر بالتجربة ، وأن يتخلى عن وجوده الشخصي مرة أخرى (المرة الأولى كجزء من وحدانية أوريزا نلا الأصل) إلى عملية التشتيت ، لكي يمتص ثانية داخل الوجدانية الكونية ، اللاوعي ، الدوامة السوداء العميقة للقوى المتعلقة بخلق الأساطير ، لكي يغمر نفسه داخلها، ويفهم طبيعتها ومع ذلك ومن خلال القيمة القتالية للإرادة لكي ينقذ ويعيد تجميع ويبدو أكثر حكمة وقوة من تيار الأسرار الكونية، منظمًا القوى الفنية والفامضة للأرض والكون لكي يشكل جسراً لأصدقائه يتبعوه.

وفي الحقيقة أنه لكي نفهم ونفهم بعمق، فهذا يعني ألا تثار أعصابنا ، ونحرم من إرادة العمل. ولا بد أن نتذكر بأنه داخل هذه الهاوية توجد أنشطة الميلاد

والموت والامتصاص ثانية فى الظواهر الطبيعية (حيث إن الهاوية هى العبور بين المراحل المختلفة للوجود) . وتصبح الحياة ، انعكاس قوى النسيج ، فجأة غير مناسبة وغير كريمة عندما يلح مصدر الطاقات الإبداعية والمدمرة. وتلغى المعاناة السرور المبهم للوجود البشرى، المعاناة ، معاناة سانجو ولير وأوديب، وهذه المعاناة تشحذ النفس إلى رؤية أبعاد الذات وتجعل العمل الآخر لا جدوى منه وفوق كل ذلك يفتقر إلى الكرامة. وماذا كان نضال البطل التراجيدى ، مع كل ذلك ، إلا محاولة للإبقاء على ذلك المفهوم الفطرى للكرامة والذى يدفع إلى العمل إلى الدرجة التى فيها يستحوذ البطل على نبل الروح الحقيقى ؟ وفى مثل هذه اللحظات فإنه يقترب من قبول وحكمة أوبتالا حيث يستريح الايمان ليس على النفس، ولكن على الذات الكونية والتى بالنسبة لها تصبح الإسهامات الفردية بلا معنى فى الأساس. إنه إيمان "المعرفة" حكمة الصفاء الروحانى. وهذا هو الذى غالباً ما يفسر بطريقة ضيقة ، كفلسفة الأفريقى. غير أن الفلسفات هى نتيجة للنمو الأولى والخبرة التشكيلية، الحكمة النبئية للجنس البشرى والتى تقوم عليها وتؤثر فيها التجربة الجماعية للماضى والحاضر والمستقبل، وتكمل النظرة البديهية وذاكرة قلب الوجود الانتقالى.

إن فن يوروبيا "الكلاسيكى" هو فى الغالب تعبير عن قرار أوبتالا وصالح البشرية، والذى يخلو ، على السطح، من الصراع والانفجار. والأقنعة بمفردها أحياناً ما تقترح توافقاً مع الوجود وتشير إلى النماذج الأصلية للعبور، ومع ذلك فإن أغلبها تفتقد إلى القوة الكاملة الرؤية الكونية، وتلجأ إلى مواقف كوميدية

وغريبة. ومثل هذه التشبّهات يمكن بسهولة إدراكها كوسيلة للهروب من اكتمال القوى الروحية. ويحتوى الفن الرعب فى شكل تراجيدى ويطلق سراحه من خلال تقديم كوميدى وبيئة جنسية. ومع ذلك فالقناع التراجيدى يعمل أيضاً عن نفس المصدر مثل موسيقاه - من جوهر النموذج الأصيل والذى تأتى لغته من الأرضية الروحية للعبور والذى فيه يحصل الفنان على نظرات خاطفة من خلال الشعائر والتضحيات وخضوع الإدراك العقلى إلى اللحظة التى فيها تتصل الأصابع والصوت باللغة الرمزية بالكون. وبحجبنا الهدوء المستدير لفن يوروبا الدينى عن القوى المظلمة للفن التراجيدى والذى يستطيع المشارك فقط الدخول إليه. وتضل تراكمات الرعب من هو غافل وتقوده إلى مساواة المخاوف المصطنعة مع استكشاف عقل يوروبا إلى سر إرادته الفردية والإعلان عن المعاناة المقدسة والتى يميل إليها الإنسان الفنى. إن دورة Ifa من الشعر الماسونى - شاف وجمالى وذو معرفة غير محددة يعبر عن فلسفة التفاؤل فى تكيفه وثباته الذى لا يمكن مهاجمته فى كل الظواهر الطبيعية ، فالآلهة تتكيف وتحتضن داخل وجودها الدائم مظاهر تبدو غريبة أو متناقضة. ولا عجب لهذا أن تكون الطبيعة المتفائلة الواضحة للثقافة الكلية هى صفة تنسب إلى يوروبا نفسه، وهى صفة بدأت تؤثر فى تكيفه مع العالم الحديث، رضا روحى يقابل معه تهديدات لصلاحيته البشرية والفريدة من نوعها. وللأسف ورغماً عنه، ومن وقت لآخر ، فإن السؤال الملح الذى يجرى فى دماء معابده ، ما هى إرادة أوجان ؟ حيث إن طرق إرادة يوروبا

قد تم بتزييف أوجان ، وأى تهديدات بالانفصال ، هو مثلما مع الآلهة ، شفرة ذاكرة لإحياء الأسطورة التراجيدية.

ولقد ساهمت مبادئ يوروبا الأخلاقية أيضاً فى الاستبعاد الخاطيء للأسطورة التراجيدية من الوعي الحاضر، حيث إنه، وكما هو دائماً ، يساء فهم سطح العملية الهادئ فى علاج الانفجار الروحانى أو الاجتماعى على أنه غياب مبادئ التجربة النفسية التى دخلت فى التجريد. والمبادئ الأخلاقية عند يوروبا هى التى تخلق التجانس فى الكون، ولا يمكن النظر إلى إصلاح الانفصال داخل النفس الفردية على أنه تعويض للحادث الفردى لتلك الشخصية. وهكذا لا يقاس الخير أو الشر وفقاً للإساءات ضد الفرد أو حتى المجتمع الحسى.

حيث إن هناك معرفة من داخل جسد حكم Ifa النبؤية بأن الانفجار هو غالباً وببساطة أحد جوانب الوحدة الإبداعية - التدميرية ، وأن الإساءات حتى ضد الطبيعة قد تكون جزءاً من الانتزاع بواسطة الطبيعة الأعمق من إنسانية الأعمال والتى بمفردها يمكن أن تفتح الطريق أمام ينباع الإنسان وتحدث تجديدًا مستمرًا لروحه. وبدورها تستفيد الطبيعة من هذه المحرمات ، كما يستفيد الكون من المتطلبات المفروضة على إرادته من جانب إهانات الإنسان الكونية. ومثل هذه الأعمال تدفع الكون إلى التنقيب بشكل أعمق فى الجوهر حتى يواجه التحدى البشرى. ولا تعتبر الكفارة والمكافأة لهذا من جوانب العقاب على الجريمة ولكن أول أعمال الإدراك المستأنف. والمصير التراجيدى هو دورة

متكررة من المحرمات فى الطبيعة والتي فيها الإرادة الشيطانية داخل الإنسان - تخضعه باستمرار. ويتبع هذا الدراما التراجيدية القوية وتنتزع الأسطورة هذا العقاب من البطل حيث إنه قد ظهر بالفعل كمنتصر فى الصراع. وترتكز محرمات سانجو على شكل أولى من الكهرياء غير المعقول. ولأنه قد وصل بشكل زائد يتعدى التسامح الكريم بسبب الحاكم ، فقد وقع ضحية للإكراه من أجل خداع بسيط أدى فى النهاية إلى سقوطه. وقد منحه توسل يائس أخير من القوة غير الطبيعية علوا مؤقتا واكتشف رجاله غير المخلصين. وبعد ذلك جاء انتهاك الطبيعة والذي فيه سفك دماء عشيرته . ولم يجرؤ أوجان فقط على النظر فى الجوهر الانتقالى ولكن أقام له جسراً مع المعرفة ، ومع الفن ومع الرؤية والإبداع الخفى للعلم - تأكيد عميق وكامل يتعدى أى توازى فى تجربة يوروبيا. وقد أتت العقوبة فيما بعد عندما، وكمكافأة واعتراف بقيادته للمقدسات ، انضم البشر والآلهة ليقدّموا له تاجاً. وفى البداية رفض ولكن فيما بعد وافق على عرش Ire . وفى المعركة الأولى فإن نفس الطاقات الشيطانية قد نشطت ولكن هذا لم يكن رحم العالم ، ولا ملعب الوحوش الكونية، ولا كان فى الإمكان رؤية الانقسامات بين الإنسان والإنسان، وبينى وبينك من قبل بطل الهاوية الانتقالية. وبالمثل وقع العدو والرعايا حتى ترك أوجان بمفرده ، الباقي الوحيد على قيد الحياة من ضيق الانفصال البشرى. وتعتبر المعركة رمزاً للإدراك المتأخر التراجيدى والذي يشترك فيه الإله والإنسان.. وفى أسرار أوجان فإن هذه الدراما هى "عاطفة" من نوع مختلف، تعويذة شعائرية للطاقات الشيطانية. وليس هناك أى سمو ليس

حتى فى نهاية التطهير ، لا شئ مثل السمو الرائع لأوباتالا بعد افتدائه ، بل فقط انهالك عالمى على الرف الصخرى لأكتاف برومى، آسف عميق فى التغنى بتراجع الإله.

وعندما ندرك ، ونعود إلى معادلة هيلين ، فإن جوهر أوجان المتصل بديونيسيس وأبوللو وبرومى ، عنصر الكبرياء ينظر إليه كشئ فطرى لوجوده التراجيدى، ويتطلب تعريفًا بمصطلحات يوروبا، ويأخذه إلى قراره بموقف الإنسان الميتافيزيقى. ومن الكرب الشديد لديونيسيس أن التفتت الأسطورى لأصله هو الآن القضية المألوفة وعملية الإرادة هى ما ينقذ الإله المنتشى من كونه، حرفيا ، مبعثراً مع الرياح الكونية. ويمكن التعرف على إرادة زيوس مع إرادة ديونيسيس مثلما يمكن إدراك التشتت الأول لأوريزا نلا مثل الوعى المتكرر داخل أوجان (والآلهة الأخرى) . ولأنه ممزق إلى قطع فى أيدى الجبابرة بالنسبة لأعمال الكبرياء غير الإرادية، ولادة مقدسة ، يبدأ ديونيسيس زاجروس وجودا مقدساً بواسطة هذه التجربة من تدمير الذات الرعب الإنتقالى . حيث إنه عمل من الكبرياء ، ليس فقط تحدى هوة العبور ولكن خلط الجوهر من أجل قياس أكبر. ونحن نقترّب من التشاؤم النهائى للوجود كما عبر عنه حكيم Nietzsche سيلناس : إنه عمل من الكبرياء غير المعقول الذى ولد. وهو تحدى للقوى الغيورة، أن تكون . ورد يوروبا على هذا واضح . ليس أقل من عمل الكبرياء الموت. وتتطلب دوامة العبور مكملات كبرياء كحافز لإعادة توليدها المستمر. وهذه هى الحكمة الصحيحة والفن الأساسى لأوباتالا. وكل الأعمال تأتى بعد هذه النهايات

لحالة الإنسان والإرادة المتجددة. وتحدى العبور هو الاختبار النهائي لروح الإنسان، وأوجان هو أول بطل فى الهاوية.

ويمارس إله فريجية وتوأمه أوجان إغراءً لا يقاوم. ويتوازي صولجان ديونيسيس مادياً ووظيفياً من خلال opa Ogun والذي يحمله مخلصو أوجان الذكور. غير أن صولجان ديونيسيس أكثر لمعناً . وترمز عصا أوجان بشكل أكبر إلى أعماله فى ليلة العبور. وكونها عمود مرن، فهي تتوج بكتلة من المعدن الخام الذى يشد العمود فى منحنيات ويبقيه مهتزاً . ويحمله عدد من الرجال فقط يجبرون على التحرك بين المعريدين حيث إن الجهد للإبقاء على الرأس المعدنية من السقوط يجعلهم دائماً فى حركة. وفى المدينة والقرية ، وأعلى الجبل إلى بستان أوجان ، تتقر هذه الرقصة الهواء فوق الرجال والنساء المعريدين الذين يتزينون بأوراق سعف النخيل ويحملون فروع الأشجار فى أيديهم.. ويذبح كلب كنوع من التضحية ، وكفاح كبير القساوسة ومساعديه من أجل الجثة ، والذي فى أثناءه يتم تقطيعه حرفياً من الطرف للطرف، يذكر العقل فى النهاية بتمزيق زاجروس ، ابن زيوس. وأهم ما فى الأمر هو أخوة النخيل ونبات اللبلاب. ويعتبر لغز خمر النخيل، الآتى مباشرة من الشجرة والفعال بدون أى مساعدة ، معجزة طبيعية تكسب أهمية رمزية فى الفاز أوجان. حيث أنه كان وسيلة فى الخطأ التراجيدى للإله وعاطفته المتعاقبة. ومثل أوباتالا أيضاً، فإن الآلهة ترتكب خطأها بعد الزيادة فى الشرب. وكان أوجان مملوءاً بالنبىذ قبل معركته فى مقدمة جيش Ire . وبعد عمله الكئيب فإن ضباب النبىذ ارتفع ببطء وترك بلا

شيء إلا الحقيقة المروعة. وقد سقط أيضاً أوباتالا ، الذى يشكل الرجال ، على أبخرة النبيذ وفقدت أصابع صانعيه سيطرتها وقد شكل معوقين منهم الأعمى والمشوه. ويحرم أوباتالا التائب الخالد الخمر على عباده فى شعائره الموسمية وخارجها ، بينما أوجان وفى قبول متفاخر بالحاجة إلى خلق تحدى للممارسة الدائمة للإرادة والسيطرة يمنع بهجة الخمر. وتعتبر أوراق النخيل رمزاً لوجوده المنتشى الإرادى.

وكيف تكون روابط الإنسان الكابحة عندما يذهب ليقابل إلهة وكيف يمكن أن يدخل سريعاً إلى وجود الإله الإبداعى، أو أنه تستجيب أذنه الداخلية وعينه للحضور الزائل الذى يحرس مقر الإله ، وكيف يشارك فى العريضة النفسية للعالم عندما يحتفل بعبور هاوية اللا وجود؟ وتعتبر الشعائر المنحوتة لعبادة أوباتالا منتشية أيضاً ولكن ينقصها النشوة. إنها رقصة تحسين نحو قوى الطفيان، وليس احتفال بالإرادة اللامنتهية لروح برومى. وواحدة انسحابية والأخرى انفجار لقوى الظلام والبهجة، انفجار للنواة الشمسية ، انفجار للنار التى هى ثمرة رحم الجبال البدائية. فلم تكن الطاقات مختلفة داخل أوجان والذى أوامره وسيطرته من خلال الإرادة قد أمنت حضوره الهوة التراجيدية. وحتى من خلال وسيلة نشوته ، يمكن رؤية إتساع الهاوية، والمخلص الحقيقى يعرف ويفهم ويخترق آلام الإله. وفى وسط الحشد المنتشى والمتأرجح حيث يوجه وجوده الشخصى ويستسلم هو إلى اتحاد البهجة ، يقابل الوجود الداخلى شفا الكارثة . ولأنه حافظ على توازنه على ارتفاع منزل أوجان الجبلى ، فإنه يمر

بـهـوة من التـثـاؤب داخـله ، مـطـرقـة مـهـدـدة من تـثـاؤب القـوة أكـثـر اتـسـاعاً لـتـمـنـع
وـجـودـه، وـيـتم إنـقـاذـه فـقـط من خـلال عـبـور السـيـل المـظـلم إلـى ضـوء الشـعـر والـرقـص،
ولـيـس كـانـعـكـاس أو تـخـيـل وـجـود ، ولـكن كـجـوانـب احـتـفـالـيـة بـأزـمة إلـهـه.

مارتا مورينو فيجا

الكاندومبليه وايشيو اليجوا فى الطقوس

والشعائر الكوبية البرازيلية والتي تقوم على أوروبا

إن كاندومبليه Candomblé وسانتيريا Santeria هما اثنتان من الديانات المشتقة أفريقيا والقائمة على أوروبا واللذان ظهرتتا فى الأمريكتين ومازال لهما تأثير كبير على حياة أفارقة العالم الجديد. ويمكن اقتفاء أثر إعادة خلق هاتين الديانتين فى الأمريكتين إلى سكان أوروبا فى غرب أفريقيا وتأثيرهم على الجماعات العرقية والتي جلبت إلى الأمريكتين أثناء تجارة العبيد الأوروبية إلى القرن التاسع عشر. وتركز هذه المقالة على الفلسفة المقدسة وجماليات سلايات أوروبا كما يتضح فى الممارسة المستمرة للكاندومبليه فى البرازيل وسانتيريا فى كوبا. ويعكس استمرار هذه الديانات الأفريقية الجهد الواعى بالأسلاف الأفارقة فى الأمريكتين من أجل تزييف فلسفة مقدسة لها جذورها فى تراث الأسلاف الأفريقى.

ومما هو أساسى فى كونييات أوروبا فى غرب أفريقيا وفى الأمريكتين مفهوم أننا نعيش داخل عالين Orun ، العالم الروحى و aye ، العالم المرئى ، والعلاقة بين هذين العالمين يتم التفاوض حولها من خلال الموهبة Elegua ، المحتال المقدس ورسول Olorun ، الإله العظيم ، والآلهة الأخرى ، والمحتال والرسول

المقدس هو Orisá الذى يعكس التناقض الذى لا بد أن يحله البشر لكى يعيشوا حياة رغدة وصحية ومتوازنة.

خلفية تاريخية

من الناحية التاريخية ، فإن الديانة هى جزء لا يتجزأ من حياة الأفارقة التقليديين فى القارة ، وقد انتقلت إلى الأمريكتين عندما أخذ الملايين من اليوروبا المستعبدين إلى البرازيل وكوبا وترينداد وهايتى وأماكن أخرى. ويصف المؤرخ الفنى لأوال ديانة يوروبا التقليدية فى غرب أفريقيا كما يلى :

إن ديانة يوروبا التقليدية تدور حول الاعتقاد بوجود حياة بعد الموت وحول عبارة الألوهيات التى تدعى Orisá والتى تتوسط بين الكائن الأعلى (olodumare) والبشرية (eniyàn). و olodumare (مالك السماء) ينظر إليه كمصدر للوجود والمسيطر على القوة التى تحرك وتبقى على الكون.

وتوجد علاقة تعاون بين العالم الخفى orun والعالم المرئى ayé فى كونييات يوروبا. وتقبع الأرواح المقدسة و Orisá فى داخل Orun ومن هناك تتدخل فى عالم الأحياء ، aye والتوازن بين هذين العالمين هو أساسى من أجل الوجود ورفاهية من يعيشون فى عالم الأحياء.

واليوروبيون الذين أحضروا إلى الأمريكتين فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر قد ساهموا بشكل رئيسى فى إعادة بناء طريقة الحياة التقليدية للملايين

من أفارقة العالم الجديد . وكجزء من الشعائر لا يمكن الاستغناء عنه والذي كان يدفع جزية للآلهة الأفريقية كان علم الأيقونات المصاحب والتي استمر ينعكس فى الرؤية الجمالية وتعبيرات الأفارقة الإبداعية وأسلافهم . واليوربا ومعهم أسلافهم قدموا رؤية جمالية للأمريكتين والتي استدعت القوى الروحية للأرض من خلال أداء صلوات خاصة وأغنيات ورقصات وألوان ورموز وآلات . ومثل الجماعات العرقية الأخرى ، فقد حمل اليوربيون معهم الإيمان بقوة أرواح الأسلاف وقوى الطبيعة والتي تحمل قوة الطاقة غير المرئية áshe . إن قوة الكلمة ، الطاقة المتولدة من خلاله أنواع الفن المقدس ، كان لها قوة إثارة هذه القوة المقدسة المراوغة . ويتم توزيع ashé من خلال تسلسل هرمى معقد من الأرواح والأسلاف والتي تؤثر فى حياة البشرية . وطبقاً لمؤرخ الفن الأفريقى تومسون ، فإن الأرواح والألوهيات هى رسل Olorun .

إن ديانة يوروبا ، عبادة الأرواح المختلفة تحت الإله ، تقدم أفقا لا محدوداً من الوجود الأخلاقى النشط ، الكريم ومع ذلك مروّع . إنها رسل وتجسيد لـ ashé ، الأمر الروحى ، القوة التى تجعل الأشياء تقع ، ضوء الإله القادر والذي فى متناول الرجال والسيدات . والمعبود الأعلى الإله العظيم يتم استدعائه فى olorun يوروبا ، سيد السموات . و olorun ليس ذكراً أو انثى ولكن قوة فعالة . بمعنى آخر ، فهو الجوهر الأعلى لـ ashé (تومسون : ٥) .

- وقد نشر الـ Orisá ، وسطاء Olodumare قوتهم الـ ashé من خلال قوى الطبيعة والتي تتضمن البشر. ومن خلال نظام تقديس Ifa يحدد العرافون نموذج Orisá في زبائنهم ويفسرون الأقدار الشخصية ويحلون المشكلات.

اليوروبيون فى العالم الجديد

من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر توزع أكثر من ١٣ مليون من عبيد غرب أفريقيا فى الأمريكتين. وشعب غرب أفريقيا الناطق باليوروبا كان أحد الجماعات العرقية الرئيسية والذي ترك أثرًا لا يمحي على الأمريكتين. ويرجع اليوروبيون أصلهم إلى مدينة ILL Ife المقدسة ، والتي تقع اليوم فى نيجيريا. وطبقًا للاكتشافات الأثرية فى هذه المدينة القديمة وفى مدينة oyo فإنه من المحتمل أن يعود تاريخ اليوروبيون إلى عام ٨٠٠ - ١٠٠٠ بعد الميلاد.

كانت هاتان فقط مدينتان ذات ولايات متعددة ومعقدة برأسها حكام مقدسون (رجالاً ونساءً) ومجالس من كبار السن. وسلالة الملوك الحاكمة ، على سبيل المثال ، كان ينظر إليهم من جانب اليوروبا كمكان لأصل الحياة نفسها والحضارة البشرية، وتبقى على حالها إلى الآن.

إن تأثير ملايين اليوروبيون الذين عاشو بعد المرور الأوسط يتذبذب فى مجتمعات سلالاتهم فى كوبا والبرازيل وهايتى وترينداد من بين أماكن أخرى. ويفسر لاول تأثيرهم كما يلى.

على سبيل المثال فإن ألوهيات يوروبا (orisá) تشكل القوة الدافعة وراء الديانات الجديدة المعروفة بـ كاندومبليه وماكومبا فى البرازيل، سانجو فى ترينداد وتوباغو ، جراندا وباربا دوس، كيل فى سانت لوسيك ، وسانيريا فى كوبا وفنزويلا والولايات المتحدة ، ودول أخرى.

ويتضح تأثير يوروبا أيضا فى الظواهر الأفريقية من العالم الجديد الآخر مثل Voodoo هايتى و Orisa Voodoo فى Oyoutunji بساوث كارولينا . (لاوال ٣).

إن فلسفة وألوهيات اليوروبيون قد أعيد خلقها وتحولت فى العالم الجديد ولكنها أبقت على المبادئ الثقافية الأفريقية الأساسية. ومثل الجماعات العرقية الأخرى ، فإن اليوروبيون قد طوروا وسائل إبداعية لحماية معتقداتهم التقليدية ضد الهجوم المسيحى للكنيسة الكاثوليكية . ويصف ميرفى طريقة الاستعباد فى كوبا :

لقد أحضر الأسبان الأفارقة ليس فقط فى طريقة العمل ولكن أيضاً فى طريقة الحياة. ومن أجل تبرير المعاناة الرهيبة لحياة العبيد، أصر القانون الأسباني على تعميم العبيد ككاثوليك رومان وكشرط لدخولهم الشرعى إلى جزر الانديز . وقد جادل القانونيون

الأسبان بأن حياة العبودية كانت ثمناً بسيطاً في مقابل فرصة الحياة الخالدة مع المسيح. وقد أكدت المراسيم الملكية تكراراً على ضرورة تعميد وتلقين العبيد الأفارقة. (ميرفى : ٢٧).

وقد فرض البرتغاليون أيضاً دياناتهم على الأفارقة الذين أخذوهم إلى البرازيل. ويلاحظ فيرجر بأن معظم سفن العبيد كانت تحمل اسم قديسين كاثوليك في محاولة لتبرير بعثتهم المروعة : "إن سفن النخاسة والتي أخذت أشكالاً مختلفة من عقيدة التوحيد ، اهتمت جداً بإنقاذ أرواح الأفارقة، والتي كانت منغمسة في كآبة الوثنية . وفي باهيا فإن كل قديس السماء حثوا على المساعدة في هذا النشاط "المحترم" : حماة سفن النخاسة ، سفنهم والتجارة التي كانت تحملها" (فيرجر : ٢٣٥).

وقد سعى الأفارقة في الدياسبورة إلى تحسين معاناتهم من خلال ممارسة دياناتهم التقليدية. وكما يقول رابوتو :

كانت آلهة أفريقيا تحمل في ذكريات الأفارقة المستعبدين عبر الأطلنطى . وللتأكد ، فقد مروا بتغيرات بحرية. وقد ضعفت المراسم الطقوسية الأفريقية والشعائر الموصوفة والأساطير التقليدية ولغات العبادة واستبدلت وتغيرت أو ضاعت. وما زال الكثير باقياً وخاصة في أمريكا اللاتينية فقد ظلت الآلهة تعيش في معتقدات وشعائر سلالات العبيد . والكاندومبليه في البرازيل ، وسانتيريا في

كوبا وسانجو فى ترينداد وفودو فى هايتى ، جميعها تشهد على حيوية واستمرارية وجهات النظر الدينية الأفريقية (رابوتو : ١٦).

وعلى الرغم من أنه كانت هناك تحولات فمن المهم ملاحظة أنه فى كوبا والبرازيل فإن عزلة الأفارقة العبيد قد ساعدت فى الإبقاء على شكل قديم من أشكال لغة اليوروبا وحتى المحافظة على عبادة الألوهيات والتي لم تعد موجودة فى أفريقيا. وفى ثلاثة مؤتمرات يوروبية عالمية ، أدركت كمدير تنفيذى للمركز الثقافى الكاريبى ، أنه كان من الواضح أن ممارسات مقدسة محددة قد عاشت فى مجتمعات يوروبا فى الدياسبورة . وعبادة الوهيات مثل Ochosi (الصيد) و Buruku (المياه والبحيرات الراكدة) ، و Oshunare (قوس قزح - الشيطان) هى أكثر شيوعاً فى الأمريكتين منه فى غرب أفريقيا .

المقاومة الثقافية : كاندومبليه وسانتيريا

إن كوبا والبرازيل هما اثنتان من أماكن عديدة حيث يعاد خلق السلالات الأفريقية وتغير ممارساتها الدينية الأفريقية فى جهد حثيث للتغلب على الظالمين الاستعماريين ويقاومون محاولات الإلغاء الثقافى. وبعد أن طوروا أنظمة واضحة من المقاومة ، فإن الأفارقة وسلالاتهم قد كيفوا معتقداتهم السلفية فى العالم الجديد، مستخدمين غالباً ديانة مستعمرهم لحماية الآلهة الأفريقية . ويكتب تومسون :

- خاصة فى كوبا والبرازيل ، فقد تم إدخال يوروبا العالم الجديد إلى طائفة القديسين الكاثوليك الرومان واكتسبوا صفاتهم المميزة وفهموا سلسلة التوازنات التى تربط بين الشخصيات والقوى المسيحية وقوى المعبودات القديمة. وهكذا فقد سوى بين ألوهية مرض الجدرى ، فى بعض الأماكن ، مع القديس لازاريس بسبب جروح الأخير الموضحة فى صورة حجرية ملونة. وهكذا فقد سوى أحياناً بين مريم العذراء والجانب المذهب الحلو لآلهة النهر متعددة الوجوه أوشان. وهكذا فإن شانجو آلهة رعد يوروبا فى كوبا كان غالباً مساوياً للقديس باريارا، والذي قتل البرق قاتليه من خلال الإله (تومسون : ١٨).

وقد طور اليوروبيون المستعبدون فى كوبا والبرازيل طرقاً مشابهة لحراسة orisá ، وقد أخفوا هويات هذه الآلهة خلف صور القديسين الكاثوليك. وكانت orisá شانجو فى البرازيل مختفية وراء صورة القديس جيروم (آلهة البحر وأم orisá) والذي تم التعرف عليه مع سيدة المفهوم؛ وتم اخفاء Oshalá فى البرازيل من قبل المسيح المصلوب وفى كوبا نفس الإله أوباتالا تمت حمايته من قبل لاس مرسيدس.

ويقدم فيرجر مثلاً عن ممارسة المقاومة الثقافية فى البرازيل :

من المؤكد أن القديسين فى السماء الكاثوليكية قد ساعدوا العبيد فى خداع وتضليل أسيادهم بالنسبة لطبيعة الرقصات التى منح

السود تقويضاً بأدائها فى أيام الأحد ، عندما تجمعوا مرة أخرى فى **batuques** طبقاً لأصول شعوبهم. وبعد أن شاهدوا عبيدهم يرقصون وفقاً لعاداتهم ويغنون بلغاتهم، فإن الأسياد اعتقدوا أن هذا ليس شيئاً أكثر من كونه سود يشعرون بالحنين للماضى. ولم يكن لدى الأسياد بالفعل أى فكرة بأن ما كان يغنى أثناء تلك الاجتماعات كانت صلوات وشكر للآلهة **Orisha** ، **Voduns** ، و **Indissis** . وعندما أجبروا على تفسير معنى أغانياتهم ، أعلن العبيد أنهم كانوا يمدحون قديسين السماء بلغاتهم. وبالفعل فقد كانوا يستحثون مساعدة وحماية آلهتهم الخاصة (فيرجر : ٢٣٦).

إن استخدام ألوان محددة فى **Orisa** خلال الاحتفالات غالباً ما كان يشير إلى الآخرين عندما كانت الثورات على وشك الحدوث. وكان اللون الأحمر يشير إلى لون المحارب **Shango** واللون الأخضر إلى المحارب **Ogun** .

وكان غالباً ما يساء فهم العملية الإبداعية لاستخدام الصور الكاثوليكية فى إخفاء **Orisa** والآلهة الأفريقية الأخرى، مثل العلماء الأوروبيون على أنها توفيق بين معتقدات دينية متعارضة. وفى كوبا ، أطلق الأوروبيون اسم سانتيريا على ديانة اليوروبيين فقد كانوا يعتقدون خطأ أن اليوروبيين كانوا يشهدون الطقوس الكاثوليكية بطريقتهم الخاصة ولا يستخدمون المسيحية كقناع لحماية الآلهة الأفريقية.

وتحت عباءة الكنيسة الكاثوليكية طور الأفريقيون وسلالاتهم أيضاً جمعيات- مساعدة ومنظمات أخوة وجمعيات راهبات، وأطلقوا عليها Cabildos في كوبا و irmandades في البرازيل والتي مكنتهم من إعادة تشكيل الممارسات الأفريقية مع علم الأيقونات الجمالي الأساسي في عبادة Orisá . وبدون انتهاك مقدسات Orisá ، اختار الأفارقة صوراً كاثوليكية ذكرتهم بألوان ومبادئ آلهتهم المقدسة. ويخفى اللباس الأبيض للقديس الكاثوليكي لاس مرسيدس صورة أوباتالا، إله الخلق في كوبا، بينما المسيح مصلوباً والذي لونه أبيض أيضاً استخدم لإخفاء نفس الألوهية ، والذي أطلق عليه Oxala في البرازيل ، كما ذكرنا سالفاً .

تطور الرؤية الثقافية الجمالية الشائعة

لقد وفرت الأكثرية من الشعوب المتحدثة باليوروبا في البرازيل وكوبا تجانساً ثقافياً وسيطرة ، طبقاً للعلماء ميرفى وبارتيف ، والتي غدت Orisás في مواقعهم الجغرافية الجديدة. ومشيرا إلى قول القنصل الفرنسي في ١٨٤٨ ، بيرز ميرفى أثر ال Nagos في باهيا ، ويعيد تسمية اليوروبيون في الأمريكتين : "إن ال Nagos والذين يشكلون تقريباً تسعة أعشار العبيد في باهيا يمكن التعرف عليهم من خلال ثلاث علامات من الوشم على كل خد. وجميعهم تقريباً يقيمون في أونيم (لاجوس) أو بورتو توفو" (ميرفى : ٤٥). وقد ساهم اليوروبيون في باهيا بأكبر التأثيرات الثقافية في إعادة تأسيس نظامهم الإيماني التقليدي. ويلاحظ بارنيت موقفاً متشابهاً : "إن هؤلاء الذين من صحارى غرب أفريقيا

المجاورة ، وخاصة اليوروبيون ، كان لهم أكبر التأثيرات فى عملية الاندماج فى الأنظمة الدينية الثقافية الكوبية، ونجحوا بسرعة فى التمسك بالثقافات الأفريقية الأخرى الموجودة هنا من قبل وصولهم بوقت طويل" (بارنيت : ٧٩).

وتقديم اليوروبيون المتأخر إلى الأمريكتين ، والذي صاحبه تحرير متأخر للأفارقة فى البرازيل (٨٨٨) وكوبا (١٨٨٠) قد أثر أيضاً فى تزييف ديانة يوروبا فى العالم الجديد. وقد أشعلوا من جديد وعززوا فلسفة اليوروبيون المقدسة من خلال عبادة القوى متعددة الوجوه لـ Orisá ، حاملوا áshe. وقد أثروا أيضاً فى تطور أشكال الفن الأفريقى فى العالم الجديد. وبعبارة طومسون " منذ تجارة العبيد عبر الأطلنطى ، فإن الأسس التنظيمية الأفريقية القديمة للأغنية والرقص قد عبرت البحار من العالم القديم إلى العالم الجديد. وهناك أخذت شكلاً جديداً، وامتزجت مع بعضها البعض ومع العالم الجديد أو أساليب الغناء والرقص الأوروبية".

إن أشكال فن اليوروبا التى ما زالت باقية تأتى من تقاليد الغناء والرقص والموسيقى والموجودة فى الثقافات الأوروبية الغربية. وقد استخدم العبيد من غرب أفريقيا هذه الأشكال لاستدعاء روح الأسلاف من خلال أبيات شعرية وأغنيات ورقصات استعراضية وموسيقى تهدف إلى اغواء الـ Orisá بالنزول إلى الأرض، وتعمل الألوان والرموز والأضرحة ومجموعة الممارسين كأوعية مقدسة لقوة الطاقة المقدسة ashé ، والخاصة بـ Orisás. ويؤكد لاوال على أنه "غالباً ما

تجمع الفنون البصرية بين الشعر والموسيقى والرقص من أجل خلق مناخ صحى - للعبادة" (لاوال : ٧). ويلاحظ عالم الأنثربولوجيا ومصمم الرقصات والراقص بريموس أنه "لكى نفهم الرقص الأفريقى بشكل صحيح فإن على المرء أن يكون لديه بعض المعرفة بالديانات الأفريقية، حيث إنه فى نشوة التجربة الدينية، يصبح الراقص شكلاً من أشكال الآلهة ويحرر الجسد نفسه من الحدود التركيبية وتتحرك السيقان والأجساد والأذرع والرؤوس فى طباق ممكن على ما يبدو" (فيجا : ١٦١) . وقتانون مثل جيلسبى ودانهام وهيرستون وبريموس بوزو وجريللو ، وآخرون قد استخدموا هذه العلاقات المتداخلة فى إعادة تعريف التجربة الإبداعية اليوروبية فى الديسبورة الأفريقية. والمؤرخة أروستيجوى تصف تأثير الشعب المتحدث باليوروبا فى كوبا كما يأتى :

بسبب تأثيرها فإن الجماعات العرقية اليوروبية المختلفة كانت الأهم ، والتي تضمنت الـ ايجواروو Ekiti ، و iesa و Ebga و Fon و Oyó واحدى هذه القبائل كانت الـ Ulkuni ، والتي سجل وجودها فى ١٧٢٨ وظهرت منها كلمة Lucumi ، التي انطبقت على كل الجماعات العرقية المتحدث باليوروبية والتي أحضرت إلى كوبا أثناء تجارة العبيد. (اروستيجوى : ٣، ترجمة فيجا).

إن رؤية الفن كجزء من الحياة المقدسة يعتبر أساسياً فى التعبير الإبداعى للأفارقة فى الديسبورة، ويقدم مفهوم اليوروبا عن الجمال رؤية عن الصيغة

الإبداعية التي صهرت عمل الفنانين التقليديين وسلالاتهم المعاصرة. "إن الفن يبدو كبيراً في الديانة والحياة اليوروبية ليس فقط بسبب تأثيره في العملية الوجودية ، ولكن أيضاً لأنه يولد جمالا. ويعتبر ال Ewa (الجمال) صفة لما هو شكل جيد محفزاً على تجربة ممتعة" (لاوال : ١٠) . ويشرح لاوال بأن الجمال له جانبان ، أحدهما خارجي والآخر داخلي. وال Iwa أو الجمال الداخلي يحدد في النهاية جمال الشخص. ومفهوم اليوروبا عن الفهم هو حليف للمفهوم الأوروبي الغربي Fin de - siecle عن "الفن من أجل الفن" وبدلاً من ذلك يربط بين التعبير الإبداعى والطاقة الروحانية الجاذبة ويقوى شخصية الفنانين والمشاهد / المشارك.

علم كونييات يوروبا فى الأمريكتين

فى كل من البرازيل وكوبا استمرت المجتمعات القائمة على اليوروبا الأفريقية التقليدية فى التعايش داخل تراث كونى ينظر إلى خلقها فى المدينة القديمة المقدسة من حياة Ile. وتسعى كونييات يوروبا فى أفريقيا والأمريكتين وراء توازن بين Orun وجود الروح، و aye عالم الأحياء ، من خلال أداء شعائر تتضمن صلوات وموسيقى وأغنيات ورقص. والتفاعل الايجابى بين كلا القطبين يؤكد للأحياء أن الأرواح و Orisá قد قبلوا شعائرهم وتضحياتهم ، مؤكدين لهم انسياباً ثابتاً من المؤثرات الايجابية لـ ashé المقدسة.

ومجئ هذين العالمين مع بعضهما يمثلان قصعتان من القرع مثبتتان بشكل محكم. ويرمز إليه أيضاً من خلال قساوسة Ifá على اللوحة المقدسة المستديرة، Open Ifa ، عندما يرسمون خطاً وسطاً ، orita meta ، على البطاطا المقدسة والمعدة بشكل خاص، مغطية سطح اللوحة. والخطوط المتقاطعة المرسومة بواسطة العرافين من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب تفتح خطوطاً من الاتصال بين كلا العالمين. ويصف العلماء دريوال وبيمبيرتون الثالث وأبيدون كيف يجهز العرافون الأفارقة لوحاتهم الدينية:

إن هذه الخطوط دائماً ما يرسمها قساوسة يوروبيون في مطلع النبوة من أجل "فتح" قنوات اتصال قبل البدء في الكشف عن القوى العاملة ومن أجل تفسير أهميتها للفرد الخاص والعائلة والجماعة أو المجتمع. وهكذا فإن وجهة النظر العالمية اليوروبية هي دائرة ذات خطوط متقاطعة.

ومثل هذه الصورة لها أيضاً تضمينات مؤقتة منذ رؤية يوروبا للماضي على أنه قريب وأساسى كنموذج للحاضر. ويعتقدون أن الأشخاص يعيشون ويرحلون ويولدون ثانية وأن كل فرد يأتي إما من الآلهة أو أحد الأسلاف من جانب الأم أو الأب. وبالإضافة إلى هذا، فإن الشعائر تعتبر مؤثرة فقط عندما تؤدي بانتظام طبقاً لتقاليد

الماضى ويعاد تقديمها بشكل مبدع لتتاسب الحاضر. (دريوال ،
بيمبيرتون وأبيدون : ١٤).

وتستمر رؤية العالم هذه فى مجتمعات يوروبا التقليدية فى البرازيل وكوبا كما
تفعل حفلات الأسلاف و Orisás والتي تتدخل لصالح الأحياء. ويتبأ أيضاً
قساوسة Ifá بـ Opan Ifa ، واللوحات الدينية ، مقسمين السطح بطريقة مشابهة.
والمؤرخ بارنيت يصف الدور الرئيسى للعراف فى كوبا :

لكن الحاكم الحقيقى فى سانتيريا ، بسبب وظيفته كعراف هو الـ
babalao، مالك الصفات الممنوحة من قبل Orula إله النبوة ، من
أجل القيام بشعائر النبوة عن طريق استخدام tablero of Ifa
(اللوحة الدينية) سلسلة من الأشكال المرسومة على نشارة خشب
خاصة تتماشى مع تمثيل Opele أو Okuele (السلسلة الدينية) .
وقد أدخل الـ babalaos نظام نبوة Ifa بمجرد ما ترسخت سانتيريا
فى كوبا ، وعلى هذا الأساس فإن وسائل النبوة الأخرى مثل
dilloggun والمشابهة فى التعقيد والثراء لـ tablero Ifa قد تم
تقديمها والنبوة هى محور سانتيريا. ويحكم حفلات بدء
Lucumi رأى الآلهة ، والتي تقرر ، من خلال tablero de Ifa إذا ما
كان على الشخص أن يستقبل أولاً يستقبل aché أو النعمة الإلهية ،
والتي سوف تخوله أو تخولها من السير فى طريق متعلق بالطقوس
الدينية والذي يميز سانتيريا (بارنيت : ٨٤).

وفى البرازيل يؤدى العرافون نفس الوظيفة التى يؤدونها فى أفريقيا
مستخدمين جوز النخيل والسلاسل الدينية و Oplé Ifa أو ستة عشرة ودعة لكى
يحددون مشكلات زبائنهم ويتنبئون بمستقبلهم.

نظام Orisás الهرمى

طبقاً للأسطورة اليوروبية فإن البشر يختارون ال Ori الذى يخصهم ،
حارسهم Orisa ، فى السماء قبل أن يولدوا . ويحدد Ori مصير الشخص على
الأرض ، ولكن بمجرد الولادة ينسى الناس اختيارهم الذى قاموا به فى السماء.
ومن خلال نبؤة Ifa أصبح الناس يدركون مصائرهم.

وطبقاً للمؤرخ بيرت فإن Olorun ، المعبود اليوروبى الأعلى (والذى يدعى
Olodumare أو Olofi فى كوبا) هو إله بعيد بعيد فقط من خلال الوسيطاء.

لا أحد يعيد Olorun مباشرة فهو إله بعيد يجعل رغباته معلنة
ويقبل ما يقدم إليه فقط من خلال الآلهة الأقل بنفس الطريقة التى
يتصرف بها الملك ولا بد أن يكون الاقتراب منه من خلال الرؤساء
والمسؤولين التابعين له.

ويعطى Olorun نفسه كل شخص مصيره والذى لا يستطيع الهروب
منه. وقبل الولادة فإن روح الشخص تركع أمام Olorum وتختار

مصيره بموافقته. ولكي يجلب لنفسه ثروة جيدة فإن الشخص يقدم

الطعام والخمر لرئيسه ، وهذا رمز لمصيره الشخصى. (بيرت :٦).

لقد عبد يوروبيون غرب أفريقيا مئات الآلهة ، بعضها معروف فى الأقليم ،
والبعض الآخر قاصر على قرية معينة. وفى الأمريكتين فإن تداخل الجماعات
العرقية المختلفة فى غرب أفريقيا ، مع آلهتهم المختلفة أدى إلى أنظمة عبادة
ليوروبا خاصة بالعالم الجديد. والديانات التى ظهرت بشكل عام قد عكست
سيطرة جماعة عرقية معينة، على الرغم من وجود اسهامات لجماعات ثقافية
أخرى. ففي كوبا على سبيل المثال ، كان الـ Voodoo تنوعاً فى الممارسة
اليوروبية لسانتيريا ، وكما يشرح جان "تكرم سانتيريا الأوريشا، ويطلق على
الحفلة güemilere ، وهى كلمة تحتوى على الكلمة اليوروبية ere - ité "منزل
الصور". و"منزل الصور" يطلق عليه أيضاً iléocha اختصاراً لـ "Ile Orisha" ،
منزل أوريشا" (جان : ٦٢) . والوهيات يوروبا ليست كائنات غامضة ، بالمعنى
الغريب للكلمة، سواء كانت تعبد فى غرب أفريقيا أو الأمريكتين وحسب كلمات
جان فإن الألوهية هى "حاضرة مادياً أثناء القيام بالعبادة - أو بطريقة أفضل
فهى توجد من خلال جماعة المصلين أثناء القيام بالعبادة. وهذا يحدث فى
العبادات الأفريقية ، فى فودو هايتى وسانتيريا كوبا وماكومبا البرازيل وفى
كنائس الزوج بالولايات المتحدة" (جان : ٢١٩).

عبادة أوريسا، كاندومبليه وسانتيريا

فى البرازيل وكوبا طورت المجتمعات اليوروبية نظامًا هرميًا لـ Orisás يعكس رؤية مشتركة . والجدول رقم ١ يقدم عينة من Orisás المتعددة لعبور الأطلنطى ، وهى تجلب معها الشعائر المتقنة والموسيقى المقدسة والأغنية والرقص والتي استدعت قوة ashé إلى الأرض.

ولقد استمرت الرؤية الجمالية اليوروبية فى التأثير على عمل فناني أفريقيا الجدد فى العالم الجديد، بما فيهم الفنان الكوبى الأفرو آسيوى لام والكاتب البرازيلى أمادو، وموسيقار الجاز الأمريكى الأفريقى جليسى . وتعاون جليسى مع الطبال الكوبى والأفريقى بوظو يظهر تأثير إيقاعات الطبلبة السانتيرية. وقد أثرت جماليات يوروبا أيضًا فى الكاتب الأمريكى الأفريقى نيل . وفى بعض الانعكاسات على جماليات السود، طور نيل خريطة تتبع أثر استمرار جماليات السود من خلال علم الأساطير المقارن، والعروض الرسمية ، وذاكرة الجنس ، والممر الأوسط ، ونغمة الإله الحزينة كمعنى وذاكرة ، والتحول والتوليف وحركة فنون السود / جماليات فنون السود (ثيل : ١٣).

المحتال والرسول المقدس

- إن أحد أهم الـ Orisás التى عاشت فى ديانا العالم الجديد هو الرسول المحتال فى غرب أفريقيا ايشو اليجبا . وكما هو الحال مع الـ Orisás الأخرى تختلف حروف اسمه ، ولكن القوة التى يستخدمها تبقى هى نفسها فى

لأمريكتين . وفى غرب أفريقيا فإن ايشو اليجبا هو الرسول المقدس لـ Orisás
والذى يوجد اye ، عالم الأحياء مع Orun العالم المقدس الخفى.

جدول رقم ١ Orisás

المعتقد الأساسى	أفريقيا	البرازيل	كوبا	اللون
الإله الأعلى	أولويان	الوران	الودومير	أبيض
الخلق	أوباتالا	اوكسزالا	أوباتالا	أبيض
البحر	يموجا	لمانجا	يمايا	أزرق وأبيض
الرعد	شانجو	شانجو	شانجو	أحمر وأبيض
رسول / محتال	اليجبا	اكزو	اليجوا	أسود وأحمر
الحديد	أوجان	أوجام	أوجان	أخضر أزرق غامث وأخضر أخضر وأسود
صبياد	أوشوزى	أوكسوزى	اكوس	بنفسجى أزرق تراكوازى
مياه حلوة	أوشان	أوكسان	أوشان	أصفر ذهبى مياه حلوة
المعرفة	أورانميلا	أورانميلا	أورولا	أخضر وأصفر

- إن إيشو / اليجبا ، الرسول المقدس، والمسهل والمحول يتوسط بين تفاعلات القوى الروحية والبشر. وهو يتدخل لصالح البشر في توسلاتهم إلى الكائنات الروحية، إذا ما عومل وكرم بشكل مناسب ولكنه يحرف الرسائل ويسبب الفوضى إذا ما غضب. وحيث إن إيشو يعتبر أساسيًا في علاقات الشعوب الإيجابية مع أصولها وتفاعلاتها المقدسة ، فإن كل فرد لديه إيشيو يساعد في التفسيرات والأعمال في مواقف محددة. (دريوال، بيمبيرتون ، أبيدون : ٢٩).

وفي باهيا بالبرازيل فإن الرسول المقدس إيشيو هو أوريزا مهم في حفلات الكاندومبليه. وطبقاً لفيرجر ، فإن صفات إيشيو المرنة يستحيل وصفها تمامًا.

إن إيشيو هو أوريشا يتمتع بجوانب متعددة ومتناقضة ، والذي يجعل من الصعب وصفه وتستمع هذه الإلهوية بإثارة النزاعات وأيضاً بتسبب الحوادث والمصائب، عامة وخاصة وإذا ما عومل جيداً فسوف يستجيب جيداً ، مبيناً نفسه كمساعد. وإذا ما نسى الناس أن يعطوه تضحيات وقرابين ، فيمكثهم أن يتوقعوا كل أنواع المصائب. وهكذا يكشف إيشيو عن نفسه كأكثر الـ Orishás انسانية ، وليس سيئاً تماماً ولا خير تماماً. (فيرجر : ٢٤٥).

وكما هو الحال فى أفريقيا والبرازيل فإن يورويى كوبا هم اتباع متحمسون
لأوريزا المحتال والرسول المقدس :

إن كل حفلات Lncnmi تبدأ بتعويدة ، إما بأغنية أو من خلال
ثلاث خبطات على السطح ، لطلب الإذن منه حتى يبدأ الممارسون .
وكان اليجوا دائماً ما يتمتع بمكانة مميزة. وكونه حاكم الطرق فى
العبادة فهو يفتح أو يغلق الطرق ، ويشير إلى مفترق الطرق وهو
سيد المستقبل. ولابد للمرء من التشاور معه فيما يتعلق بأى خطوة
يخطط لها فى الحياة، خاصة إذا ما تضمنت السفر أو المبادرة. وإذا
كان هناك أى قربان لسانتو ، فهو لابد أن يخدم أولاً سواء كان
القربان مالا أو طعاماً. وهو أيضاً السعادة والبهجة. وهو مفرم
باللعب مع المؤمنين ولكن فى نفس الوقت يمكن أن يكون قاضياً
عنيداً ينزل أقصى العقاب بهؤلاء الذين يفشلون فى الوفاء بأوامره !
(بارنيت : ٨٨).

وبوجه عام حيث ينظر إليه كأوريزا شاب، فإن الذكاء المقدس الذى يمتلكه
غالباً ما يساء فهمه بسبب احتياله. ويمكن فهمه بشكل أفضل من خلال
الأساطير المتعددة، patakis ، التى تتلى على الزبائن أثناء جلسات النبوءة.
وتوضح إحدى أكثر الأساطير الكوبية شعبية كيف علم اليجوا قرية متمردة أن
تحترمه. وطبقاً للأسطورة ، كان اليجوا مزعجاً لأن القرويين لم يكرموه، ولذا

قرر أن يقلب حياتهم رأسا على عقب حتى يعلمهم درسًا . وكل شيء كان صحيحًا جعله عكس ذلك . فقد جفف الآبار وملأها بالرمال . وروض الحيوانات المفترسة . وعندما أكمل شروره رحل .

ولقد تسببت تصرفات اليجوا في ارتباك هائل في القرية . فلم يستطيع القرويون أن يوقدوا النيران من أجل طهو طعامهم . ولم يكن لديهم أي ماء يشربون وأصبحت مزارعهم جرداء وجافة . وقد خرج القرويون يبحثون عن اليجوا في نفس الطريق الذي أخذه . وكانوا يعرفون أنه بمقدورهم العثور عليه لأنه كان يرتدى ملابس سوداء . وفي الحقيقة فإنه كان يرتدى ألوانه الشعائرية التقليدية – الأحمر المخفى على جانب والأسود على جانب .

وبينما كان مستمرًا في المشي ، طرأ تغير على قلبه . فقد قرر العودة إلى القرية واعطاء القرويين الفرصة للندم على سلوكهم غير المحترم وأن يكرموه بطريقة مناسبة . ولكن عندما رأى أنهم في حالة غضب شديد قرر أن يحتال عليهم لكي يعلمهم درسًا . وقد سأله أحد القرويين الذي لا حظ أنه يرتدى ملابس حمراء اللون ، إذا ما كان قد شاهد رجلا يرتدى ملابس سوداء ، فهز اليجوا رأسه بالنفي وقال "لا لم أشاهد هذا الرجل" ولذا استمر القرويون في السير على الطريق بحثا عن اليجوا ، بينما عاد اليجوا إلى المدينة وجلس ينتظر . وكان يعلم أنه بعد البحث دون جدوى ، سوف يعود القرويون إلى المدينة وقلوبهم قد تغير . وبالطبع كان محقًا . فقد عاد القرويون متعبين وقد أدركوا خطأ

وسائلهم . وبعد ذلك شرعوا فى الاستعداد للحفلات الشعائرية التى طلبها اليجوا، وبدوره فقد أعاد التوازن لحياتهم مرة أخرى.

وفى هذه الـ **Pataki** فإن اليجوا يعلمنا درسًا وهو أننا لابد أن ننظر فى كل جوانب الموقف حتى نصل إلى قرار صائب. وبيذكرنا بأن ما هو واضح ليس دائمًا الإجابة الصحيحة. ويعلمنا أن هناك الكثير مما نستطيع الحصول عليه إذا ما توقفنا وفكرنا قبل أن نشكل رأينا أو نصل إلى قرار.

- وفى **Pataki** البرازيلية يتم استكشاف مزيد من الجانب السيئ لايشيو. وطبقًا لهذه الأسطورة فإنه كان هناك ذات مرة ملك يتجاهل ملكته، ويفضل عليها أخرى . وذهب ايشيو إلى الملكة وأخبرها أن تقطع بعض الشعر من لحية الملك بالسكين الذى أعطاها لها واعدًا بأن الملك سوف يعود إلى صوابه. وبعد ذلك ذهب ايشيو إلى الملك وأخبره بأن زوجته سوف تقتله. وبعد ذلك ذهب ايشيو إلى الأمير وأخبره بأن الملك يريد أن يقود الجيش إلى الحرب فى الفجر.

وفى ذلك المساء ذهبت الملكة إلى حجرة الملك لكى تقطع بعض خصلات الشعر من لحيته. وعندما شاهدها الملك ومعهما السكين، صرخ وحاول أن يبعد السكين عنها، وعندما سمع الأمير الصراخ دخل إلى حجرة الملك بجيش مستعد للمعركة. واعتقد الملك أن الأمير كان يتآمر مع الملكة فاستدعى حراسه الذين تقدموا لمحاربة الجيش . وجلس ايشيو على عارضة فى السقف مستمتعًا بالإرتباك الذى سببه.

وفي هذه الـ Pataki ، فإننا نتعلم أن السلوك السيء ينتج عنه عواقب وخيمة وأن سوء الفهم يمكن أن يكون له عواقب مميتة. و Pataki كويبة أخرى تفسر كيف أن اليجوا حصل على موقعه القوى. ويقال إن Olorun ، الإله الأعظم ، كان مريضاً جداً ولا يقوى على مغادرة فراشه. وقد أحضرت كل الأوريزا العلاجات الطبية التي كان المأمول أنها ستشفيه ، ولكن لم يفلح أى منها. وقد طلب اليجوا من أمه يامايا أن تأخذه إلى Olorun، معتقداً أنه ، الطفل ، يمكنه أن يشفى الإله القوى حيث فشلت الأوريزا المسنة. وقد توغل اليجوا فى الغابة وأحضر نباتات أعدها فى شراب ذى مذاق مر، وقد وعد Olorun بأنه سيشفى إذا ما شرب الخليط. وفى تدمر أخذ Olorun الدواء وشفى فى الحال. وعرفانا بالجميل فقد أصدر Olorun مرسوماً بأن يتلقى اليجوا من ذلك اليوم وصاعداً، أول تضحية فى كل الحفلات وأن تبدأ كل الشعائر وتنتهى بإجلال له.

وفي هذه الـ Pataki يتم تذكيرنا بأنه لابد من احترام الأطفال وأن لديهم الذكاء الذى لابد من الاعتراف به وتقديره. ويتم تذكير الكبار بأنه ليس لديهم كل الحلول.

وفي غرب أفريقيا والبرازيل وكوبا يعتبر اليجوا أيضاً حارس المنازل وبالإضافة إلى ذلك يعمل كرسول مقدس ينقل التضحيات من البشرية إلى أوريزا فى السماء. والمطلعين لابد أن يكون لديهم الرموز الوقائية المقدسة لإليجوا فى منازلهم وهو يعيد بشكل واسع فى أنظمة إيمان سانتيريا وكاندومبليه وكونه

يملك صفات إيجابية وسلبية فإن اليجوا يعتبر غالباً أكثر الأوريزا انسانية .
وكما يصفه بيلتون، فإن اليجوا "يمارس الأنشطة الإبداعية للإله الأعلى لكي
يسبر ويعيد تشكيل النظام الاجتماعى. ومع ذلك فإن سيطرة ايشيو على السوق
توحى بالعمق الحقيقى لعلاج الاجتماعى. وهو يفعل أكثر من الربط بين القوتين
الأساسيتين الكبيرتين لحياة يوروبا، المركز الذى فوق والمركز الذى تحت. وإلى
حد ما فهو يشكل فى ارتباط معقد معهم جزءاً من ذلك المركز نفسه ، لكي
يكشفه كمركز إنسانى تماماً" (بيلتون :١٦١).

اجتياز الخطوط بين السماء والأرض

يشغل اليجوا النقطة الخفية حيث تلتقى السماء بالأرض. وفى هذه المساحة
المرنة يقع التوازن بين الخير والشر، وبين الفكاهة والكآبة وبين الصحة والمرض
وبين النظام والفوضى.

وغالباً ما ينظر إلى سلوكيات اليجوا الغريبة على أنها شريرة ولكن هذه قراءة
غير صحيحة. ويذكر المطلعون بأن هناك خيطاً رقيقاً بين الحب والكراهية وبين
المتعة والألم وبين الحياة والموت. ويتحدث اليجوا إلى التوازن الرقيق المطلوب
لوضع المطلعين على طريق مستتير يؤمن حياتهم ويعطيهم الصحة والرخاء.
وكحارس لمفترق الطرق ، يعيش اليجوا فى النقطة التى فيها تتقارب الطرق،
والذى يرمز إلى الخطوط المتقاطعة التى تربط السماء بالأرض والشرق بالغرب
والشمال بالجنوب. والمعيشة عند نقطة التحول تتيح الاقتراب من الذكاء المقدس

والعلماني من أجل الممارسين. واليجوا هو قوة النشاط التي تسمح لأورولا -
بالاقتراب من معرفة الماضي والحاضر والمستقبل.

وتفسر الـ Pataki الكوبية التالية كيف تعلم أورولا فن النبوة، ويقال إن أورولا
قد استمتع بالحياة بين السماء والأرض. وكونه في حركة مستمرة ، لم يستغرق
أى وقت في تعلم مهارة ما ولذا كان غير قادر على كسب قوته. ولأنه كان يرتدى
ملابس رثة وجوعان ومكتئب، فكان يمشى بمحاذاة الطريق في يوم ما عندما
قابل اليجوا. ولأنه كان متضايقاً من حالة أخيه المحزنة، فقد عرض اليجوا أن
يعلمه فن النبوة. وقد أمر أورولا أن يعثر على ١٦ جوزة نخيل ويحضرها إليه حتى
يستطيع البدء في دروسه. وقد أخبر اليجوا أورولا بأن عليه بمدحه كل مرة يتبأ
فيها وأن يخصص جزءاً من مكاسبه لضريح اليجوا. وعرفاناً بالجميل، كان أورولا
يعد دائماً بالعمل متعاوناً مع أخيه الأصغر.

ولأنهم فهموا قوته الطائشة في زعزعة المواقف ، يقدم العابدون في كوبا
الخمير ودخان التبغ وزيت النخيل إلى ايشيو (اليجوا) ، ويطلبون أن تبقى طرق
الفرصة مفتوحة أمامهم. وهناك قرابين مشابهة لإيشيو في البرازيل. ومن
المحتمل أن أكثر الملامح غرابة للرسول المقدس المحتال في العالم الجديد هو
عدد الصفات المنسوبة إليه. ويتعرف المطلعون في البرازيل وكوبا على واحد
وعشرين نوعاً من ايشيو أو اليجوا، تتمتع كل منها بسلطة مختلفة ومع ذلك يفهم
أن كل الواحد والعشرين صفة موجودة في الوهية واحدة. إنها الصفة الاحتياطية

لإليجوا الذى هو هام جداً بالنسبة للسلاسل الأفريقية. ويعتبر إليجوا جوهر الثائية ، ويصل إلى الجزء الداخلى جداً من أرواحنا ويتحدى الحياء والتردد. ويصر المحتال على العيش على الحافة، دافعاً الحدود وخالقاً فرصاً جديدة بالإبقاء على توتر مستمر بين العالمين المرئى والخفى.

وسواء كان يدعى ستاجر لى أو أنانسى أو ايشيو أو إليجوا أو اليجبا ، فإن المحتال يجسد احساساً لعبوا بالشر الذى ينفخ فى معرفته العميقة بالحقائق الداخلية. وكونه ملاحظ ومشارك فهو يرى العالم من خلال القوة المقدسة *ashé*، قوة الوجود العلمانى والروحانى. ولأنه يتلاعب بالمواقف ، فإن الرسول المقدس لـ Olorun يطلب الاستقرار ويستمتع بفرصة خلق الفوضى وعدم التوازن فى العالم.

إن ثائية إليجوا الحادة هى مبدأ متضمن فى فلسفة الأفارقة وسلاسلهم فى الأمريكتين للأسباب التى يشرحها فيرجر : "إن النموذج الأصلى لايشيو شائع جداً فى مجتمعنا ، حيث إن هناك أناسا عديدين ذوى طبيعة متناقضة خيرة وشريرة... وهناك أناس عديدون يجيدون فن الهام الثقة وبعد ذلك إساءة استخدامها. ولكن أيضاً لديهم موهبة فهم مشكلات الآخرين واعطائهم النصائح المفيدة بحماس يتوقعون معه المكافأة" فيرجر : (٢٤٦). وفى أمة تتسم بالمتناقضات، فإن الرسول المقدس والمحتال يستطيع أن يقلب كل شىء رأساً على عقب وما زال يعيش فى نقطة الالتقاء المقدسة بين العالم الروحى والعالم المرئى.

وهذه هي المساحة المقدسة التي شغلها الأفارقة في الديسبورة لكي يقاوموا -
ويظلوا على قيد الحياة بعد العبودية وبعد الكارثة. وهي أيضاً المساحة التي
أمدتهم بسلطة إعادة خلق نسخة من الرؤية الجمالية الأفريقية المقدسة للعالم
الجديد.

فيهمى يوبا

ليجبا وسياسة الميتافيزيقيا: المحتال فى دراما السود

إن المحتال فى ثقافة السود ، سواء كان ممثلاً فى شكل حيوان (سلحفاة أو عنكبوت أو قرد) أو إله مثل إيسيو اليجبارا أو ليجبا فى غرب أفريقيا، كان يستخدم غالباً لتوصيل رسالة ثقافية أو أخلاقية هامة ، متضمنة فى العمل الذى يصفه المحتال. ومن خلال الرسالة ، يصبح الفرد والأسرة أو المجتمع مدركاً أن أخطاراً معينة ومن المحتمل مميتة قد تشب إذا لم يتم الالتفات إلى الرسالة. وتؤكد الرسالة نتيجة لذلك وتقل إضافات ثقافية من جيل إلى جيل.

ولذا فإن تصرف المحتال يضع المحتال فى دور مهم فى ثقافة السود مع تلميحات خطيرة لمصير الفرد أو المجتمع . وهو دور يعرف المحتال بأنه أكثر من مجرد مؤد للحيل. وربما ليس هناك محتال آخر يشخص هذه الديناميكية أفضل من ايسيو اليجبارة ذو النشأة الكونية اليوروبية، إله ظلت أهميته الأولية فى العبادة لم تمس خلال عبور العبيد للأطلنطى. ولقد توصلت إلى مصطلحات فى كل مكان مع إيسيو ليس فقط كإله للمصير وساخر ولكن أيضاً فى مظاهر عالمه الجديد كعقدة ساخرة مصيرية ومفهوم فى دراما السود. وفى هذه المقالة، فإننى أسعى وراء هذا المفهوم بشكل أكبر، خاصة وفقاً للمصادر الدبلوماسية والدرامية المتضمنة فى عمل ايسيو الموضوعى والمتعلق بالتأثير فى الإدراك البشرى، والطريقة التى بها تعتبر هذه الدبلوماسية عامل مميز فى التعبير الدرامى للسود فى أفريقيا والديسبورة.

- والتفكير فى العملية الشعائرية لابد أن تستخرج القوة الكامنة الدبلوماسية
الاحتياطية والدرامية لإيسيو. والعملية الشعائرية التى يعرفها سوينكا بأنها دراما
الآلهة تفترض أزمة ، سواء كانت كارثة طبيعية مثل الجفاف أو حادث من صنع
الإنسان مثل حادث سيارة أو تحطم طائرة. وتتبع الأزمة بحاجة عادة ما تتطلب
شكلا ما من التوضيحية من أجل جلب الراحة والذى قد يكون أو لا يكون الهدف
المرغوب للتوضيحية. ويقف ايسيو عند مفترق الطرق ، نقطة التوضيحية الانتقالية .
وهو عنصر التغيير ولذا يعتبر أهم عنصر فى الشعائر ولابد أن يلاطف بالنوع
المناسب من التوضيحية. ولكن ما يشكل بالضبط النوع المناسب من التوضيحية صعب
تحديده. وتمتلىء أناشيد ايسيو المدحية بالتلميحات إلى هذه المشكلة بالتماشى
مع هويته كمحتال. وعندما ينشد أتباعه فإنهم يتصلون بوجود ميتافيزيقى ،
المرتبك الذى "يصعب فهم شعودته" . فى العالم المادى . ولابد من إجبار إيسيو
على الطاعة، بشروطه الخاصة، وبالإقناع الدبلوماسى الذى غالبًا ما يشير إلى
تعبيراته الساخرة كما يأتى على سبيل المثال :

إيسيو ————— و ينام فى المنزل

ولكن المنزل صعب ————— جداً عليه

إيسيو ————— و ينام فى الفناء الأمامى

ولكن الفناء ضيق ————— جداً بالنسبة له

إيسيو ينام فى مـحـارة جـوزة النخلة

والآن لديه مساحة كافية لكى يتمدد براحته

أو

إنه يقذف بحجر اليوم ، ويضرب طائر الأمس

وبالإضافة إلى التعرف عليه كالمساخر من التضحية الصعب ، ومثل هذه
الأناشيد المدحية تؤسس أيضاً لقوته الدرامية . وحيث إن الحياة مليئة
بالصراعات والتي تحتاج إلى حل وحيث أن ايسيو يجعل الحل صعباً من خلال
مرونة الاخفاء والشك ، فهو ليس محتالاً فحسب، بل ناشئ ميتافيزيقى لدراما
الدبلوماسية. ويظهر هذا فى مسرحية ايجيمير سجن أوباتالا . وهنا فإن أوباتالا
إله الخلق يتمتع بصفات الصبر والتحمل التى اختبرها ايسيو خلال مراحل
متعاقبة من الإذلال. فمن ناحية ، تعتبر معاناة أوباتالا عقاب على الجريمة
الكونية التى ارتكبها ولذا فإن العمل الذى يصفه هو الذهاب فى رحلة ممنوعة
لزيارة صديقه، شانجو هى طقوس مرورية لتلك العاطفة من المعاناة والتحمل،
ومن ناحية أخرى، فإن رحلته ، وهى عمل يحتاجه لكى يكفر عن جريمته الكونية،
هى عنصر التضحية للعملية الشعائرية والتى عن طريقها يقدم نفسه إلى المحتال
ايسيو. والثلاث مراحل من الإذلال والتى مربها هى ثلاث مراحل من التضحية

لإله يصعب فهم أعماله الاحتياالية المميتة ولهذا يصعب السيطرة عليها . وفي كل مرحلة يتفاعل أوباتالا بتسامح دبلوماسى ويحاول أن يسترضى ايشيو بأناشيد مدح.

ومن المهم ألا نغض النظر عن اهتمامات هذه الدراما وبالتالي اهتمامات إيسيو ككونها اسطورية ومقدسة أكثر من كونها بشرية. وتعتبر مسرحية سجن أوباتالا تمثيل أدبى لدراما أوباتالا الشعائرية ، والتي تؤدي فى المهرجان السنوى للإله . ويتجمع المخلصون فى هذه المهرجانات للاحتفال بآلهتها والأكثر أهمية لتجديد عهدا مع الإله والذي يحاولون باستمرار أن يضاهاوا صفاته. وفى هذا الصدد فإن العملية الشعائرية أو الشعائر المروية لأوباتالا هى أيضاً عاطفتهم ، وبينما يعاد سن قانون الشعائر مرة أخرى ، فإن المتصلين بالجمهور يتم تسكيرهم والاستحواذ عليهم من خلال عاطفة جوهر الإله عندهم.

وربما يمكن وصف اهتمام انسانى أكثر وضوحاً من خلال إعادة خلق العالم الجديد لشعائر أوباتالا فى مسرحية زلجام قصة أوكزالا . وبينما لابد أن نلتمس الأعذار لتعديل الشعائر عبر الأطنطلى فيما يتعلق بطبيعة تعاون الأساطير الأفريقية التى عاشت فى ثقافات سود العالم الجديد بالنسبة للأهداف والحالة الإنسانية التى تبدو واضحة فى إنتاج دراما سيلجام . ذلك أنه فى هذه الدراما لا يتم تمثيل عمل اكسيو بشكل مباشر كما فى السجن، واكتسب الإله الشخصية السطحية لقيم التعاون - فعلى سبيل المثال تعتبر حيلة ذات بعد واحد، مجرد

نكتة عملية، أكثر من هدفها العميق فى إدراك الذات. وكما يشير سوينكا فإن التمثيلية فى النهاية تجسد جوهر الآلهة خاصة أكزالا (أوباتالا) يعكس الصفات البشرية للآلهة فى السجن. ومع ذلك وإذا كان طبقاً لسيلاجام يمثل إعادة الخلق التعاونى لديها محاولة للسلالات والعبيد الأفارقة فى العالم الجديد والبرازيل "من أجل التفكير عن عبء عنصري" فإن الإمكانات الإنتاجية لشعائر الممر تصبح أكثر وضوحاً حيث أن العبد الذى يكفر عنه هو عبء العبودية. وبالنسبة للسود فى العالم الجديد، فإن عاطفة أكزالا تستدعى رحلة الممر الأوسط إلى الغرب. ومن هنا فإن معاناة وتحمل أكزالا هى معاناة العبد، مع معاناة وتحمل السود خلال الاختبارات المستمرة التى فرضتها "حيل" جوهر المصير. وحقا فإن الإله الذى ينزل هذه المعاناة على أكزالا يكاد يكون مرادفاً للمستعبد الأبيض الذى انزلها بعبيده. وفى تفسير آخر لإيسيو ، إن إله القدر المحتال لابد أن يوضح الاختلاف الظاهر.

إن قوة الاحتيال عند ايسيو ، المصير ، لا تتفصل فى الحقيقة عن المخلص الإنسانى أو أى تجربة فردية. وكما قلت فى مقدمة نماذج أصلية فإن كل فرد يمتلك مصيره الخاص أو ايسيو ويعرف حسياً أو ميتافيزيقياً كتجسيد لبناء الشخصية المصيرى، وكذلك بناء الإرادة والتى جميعها تشكل مصير الفرد. ومن هنا وفى الواقع فإن مصير الإنسان أو ايسيو مع الحيل التى يستخدمونها تأتى من ذات الإنسان. وبهذا المعنى فإن كل شخص أسود بطبيعة أصوله الأفريقية

ووفقاً لمفهوم ايسيو هو مخلص لإيسيو ولديه قوة احتيال. وسوف أعود إلى هذا ولكن يمكننا التقدم من هذا مع فكرة ساليجام فى التكفير عن "العبء العنصرى".

إن الاحتيال المفروض على أكزالا من قبل ايسيو ، مثل كل الصفات المقدسة الأخرى فى المسرحية ، هى حالة جوهر، بالرغم من كونها حالة تعاون. وكجواهر فهى صفة يكفر عنها ، مثلما هو الحال مع معاناة وتحمل أكزالا . وبالنسبة لأصولها اليوروبية فإن المعاناة والتحمل لها تأثير عميق على إدراك الذات والتي لا بد أن ينتقدها الناس باستمرار من أجل التحكم فى النفس. والعبودية "العبء العنصرى" والذي فى حاجة إلى التكفير عنه كان هو المصير المفروض على الأفريقى من قبل ايسيو من خلال التطلعات الاستغلالية للمستعبدين البيض. وحيث إن الأفارقة لم يكونوا يستحقون هذا، فقد كانت نكتة عملية كارثية وتصرف غامض للمصير، ولكن من خلال الرؤية المزدوجة لتصرف ايسيو الساخر والمصيرى / المميت ، فإنه من الممكن أن يكون فى التصرف هدف أكثر ايجابية. وتقدم دراما عاطفة أكزالا وسيلة تكفير، والتي تسمح بإدراك ذات المتصل / القارىء/ الجمهور لكى ينتقد جوهر المعاناة والتحمل . إن أزمة عبودية العملية الشعائرية تضيف موضوعية على الحاجة إلى الجوانب الإيجابية فى التثقيف من خلال مثال التضحية لأكزالا ، والذي اعترافه النهائى كإله يؤسس لجوهر جذور السود الثقافية.

وبالنسبة لثقافة سود العالم الجديد مثل ثقافة سيلجام أو البرازيليين ، والذين كان احتفاظهم بالثقافة الأفريقية قوياً جداً خلال تجربة العبودية، فإن

الحاجة إلى تعاون مثمر وإيجابي للأفريقي والغربي هو شيء واقعي جداً. ويجب ألا ننسى أن الاحتفاظ بالقوى قد تأثر قبل أى شيء من خلال نفاق متكيف للعبيد، وهو نفاق يشير ثقافياً إلى صفات نفاق فى الإله المحتال ايسيو - ليجيا. ولذا تعتبر دراما سيلجام إعادة تأكيد وتعكس الحاجة إلى إعادة تقييم قيم تعاون التثقيف حيث أن لها صراعاتها الواضحة وخطارها.

وفى السحر فإن ايسيو كما يعرفه الكاتب المسرحى "الأساس للتبادل الجدلى" يتم التركيز عليه كمصير ، كلون، كجنس بشرى والذى لابد من احترام مبادئه الثقافية ككونها مشروعة فى الرابطة التعاونية للتبادل الثقافى. ونتيجة لذلك تجسد المسرحية الصراعات الاجتماعية البرازيلية لتلك الرابطة التعاونية ، والتي يطلق عليها الكاتب المسرحى مخادعة فى برازيل اليوم كما يصورها بطل المسرحية د. ايمانويل. وفى محاولته للبقاء حيا فقد كرس ايمانويل لأغراض فاسدة الرابطة التعاونية من خلال انكار وانتهاك جذوره الثقافية أولاً من خلال عاشق أسود تغويه أحاسيس البيض وثانياً من خلال علاقته مع زوجته البيضاء، والتي تتجذب إلى الجنس الأسود. وتصف هذه العلاقات صراعاته التعاونية وهو يصعد التل إلى ضريح ايسيو بواسطة الخداع الاحتيالى لمصيره. وفى هذا الضريح عليه أن يعترف بجريمة التبادل الثقافى المخادع وبعد ذلك يموت . ويعتبر موته إشارة رمزية لوعى السود حيث أن د/ ايمانويل كما يوحى الاسم ، يموت "لكى ينقذنا جميعاً". وهو يمثل الجنس الأسود بصراعاته التعاونية، التي تثيرها صراعات البقاء حيا، والتي يجب ألا يسمح لها بأن تعرض للشبهة تأكيدات ومبادئ السود الثقافية.

وعلى العكس فإن الاهتمامات الدرامية بالسحر ، وفقاً لوعى السود والتمثيل الرمزي لكون المرء أسوداً تستدعى إلى الذاكرة مسرحية ويلسون "جويترنر أتى وانصرف"، وفي نهاية المسرحية وعندما يدرك لوميس أخيراً الأغنية التي كان يبحث عنها من خلال زوجته وهويته فهو يشترط نفسه رمزياً بالسكين على صدره. وهي إشارة تأكيدية على الخلاص من هويته السوداء وتقف في مواجهة المعتقدات الدينية الغريبة لزوجته (مارثا بنتكوست). ومن هنا فإنه يصبح مثلاً للسود والذين من أجل البحث عن أغنيتهم لابد من أن يجبروا من خلال إعادة تجميع ثقافي داخلي وليس من خلال تأثيرات خارجية. وهنا كما في معظم المسرحيات الأمريكية الأخرى تختلف تمثيلات المحتال عن تلك التي في أمريكا الجنوبية والكاريبى بسبب التجارب المختلفة للعبودية. وحيث أن ايسيو ليس حاضراً جسدياً فإن صفاته الاحتياطية وتلاعباتها الدبلوماسية الميتافيزيقية واضحة.

ولقد لعب المصير العديد من الحيل التي تجعل العقل يجفل رعباً على لوميس، عندما سعى إلى البقاء حياً. وهو سليل العبيد ، مزارع ، مع زوجته ، اعتنق ديانة الرجل الأبيض وأصبح حتى خادماً في الكنيسة ، استراتيجيته البقاء حياً والتي يعتبرها خطأ آمنة وواعدة. ولكن وجه له القدر ضربة محتال آخر من خلال تيرنر والذي دفع لوميس إلى نوع آخر من العبودية في امبراطوريته من العصابات ، حيث أذل لوميس وحرّم من حق التصويت وأصبح مخصياً بشكل

استعارى وهكذا فإن عمل المسرحية الحالى يخاطب الحاجة للوصول إلى شروط مع هذا الانتهاك المصيرى / المميت لعمليته البشرية ، والذى يبدو للوميس كمسيحي نكته قاسية. ويعتبر بنيام ، وهو رجل يستحضر الأرواح وممثل لأصول السود، وكيل المصير الذى عن طريقه يجد لوميس أخيراً "أغنيته" ونفسه. وعن طريق بنيام وهدفه للعثور على "رجل ساطع" يصبح لوميس قادراً على إعادة ربط ذاته بأصوله السوداء الميتافيزيقية لكى يواجه شياطين العبودية والتبادل الثقافى. وهدف بنيام والذى يوازي هدف لوميس هو دبلوماسى . وهو مشغول من خلال ارتباطات الإصابة والضياغ الشعائرية التى يقوم بها يومياً مع العالم الميتافيزيقى، من خلال التحدى المادى والتشكك فى لوميس ، عربة بنيام الإفتدائية؛ ومن خلال القوى التعويذية الروائية والتى جيمعها تذكرنا بشعائر قساوسة الوحي الأفارقة وتتفق معها. ومن خلال بنيام فإن عملية مصير لوميس وهدفها فى إذكاء الوعي يسمح له أخيراً بالعثور على "أغنيته".

وبسبب الأشكال المختلفة من العبودية التى مورست فى الأمريكتين فإن ايسيو أو ليجبا نادراً ما يظهر فى المسرحيات الأمريكية الأفريقية فى الولايات المتحدة كما يفعل فى مسرحيات الكاريبى وجنوب أفريقيا . وتحت الظروف القاسية للعبودية التى سادت أمريكا الشمالية وتحريم الديانات الأفريقية على أنها بربرية ووقتية وشيطانية ، أصبح ايسيو هو العبقرية الشريرة للعبد والذى لابد أن يتخلص منه بأى وسيلة ضرورية. وكما هو فى تفسير البعثات المسيحية فى

أفريقيا ، يصبح إيسيو مرادفًا للشيطان المسيحي، وهو تناقض واضح لتصويره كقديس في أمريكا اللاتينية والكاريبى - حالة تظهر فى العبقرية الاحتياطية للسود.

وحيث إن إيسيو يعبر عن شخصية ثقافية، فمن الصعب جدًا محو تأثيره النفسى على السود. ويمكن رؤية تأثير إيسيو على استجابة الأفارقة للعبودية فى العديد من الأعمال ، من الهروب بعيدًا ، ونقل الشفرات السرية ، والتماشى مع شخصية إيسيو فى فن النفاق. والطبيعة المناقضة لإيسيو قد عبر عنها فى شخصيات ذات فلكولور أمريكى أفريقى مثل القرد ذو المغزى وستاكولى وماك دادى وآخرين . وبدورها فإن هذه الشخصيات قد أعطت التعبير إلى شخصيات أكثر واقعية فى دراما السود مجسدة استراتيجيات السود فى البقاء على الحياة فى أمريكا البيضاء.

ورؤية إيسيو فى هؤلاء الأبطال الفلكوريين فى الأدب الأمريكى الأفريقى لا تحتاج إلى إخفاء الفوارق بين المحتال والشرير. ولكن اعتقد أنه من الخطأ توضيح الفوارق كما حاول أبراهامز أن يفعل. وتفسير المحتال "كطفل دائم" مثلاً والرجل الشرير كتمويذة شيطانية يضع خطرًا على نسخ نفس الأنماط التى اخترعها المستعبدون البيض والمستعمرون الغربيون. وإذا شاهدنا بدلاً من ذلك الشخصيات الشاردة والتى تبدو متناقضة لإيسيو كجزء من فن المناق فحينئذ يمكننا استيعاب الهوية الشريرة والخيرة التكميلية التى يجسدها إيسيو. حيث

أنها صفة لها تضمينات بالنسبة لاتباعه والذين ينافسوه فى محاولة للبقاء حيا فى كون ظالم وعنصرى. وكبناء ثقافى أسود، يعتبر ايسيو قوة لكل السود، الذين من أجل هذا ومن خلال الحرمان يمتلكون قدرات الاحتيال. ولكن امتلاك القدرة يختلف عن أجادتها. ومنافسة ايسيو هى محاولة للعثور والإبقاء على توازن الشر والخير، والذي هو بالضبط التحدى الصعب الذى يضعه ايسيو (المصير). وفى عالم مشحون بمواجهات مميتة / مصيرية، فإن محاولة الإبقاء على توازن يمكن أن تتضمن الإجادة فى قوة الفرد الاحتيالية، والتي يعتمد تطورها على شخصية وإرادة الفرد، وكلاهما حالتان للمصير.

إن استراتيجيات ومحاولات السود تحت العبودية والسيطرة الاستعمارية ، لكي يبقوا على قيد الحياة ويحافظوا على ثقافتهم قد أدت إلى خلق شخصيات محتالة مثل الأرنب والفرد ذو المغزى وستاكولى وشاين، ومثال رائع على الدراما الأمريكية الأفريقية التى تصور بعض هذه الشخصيات فى مراحل مختلفة من تطور المحتال هو عمل هاريسون "ماك داذى العظيم" ويطلق هاريسون على هذه المسرحية الطموحة "حدثا أمريكيا أفريقيا ذا شعائر لقصة توتولا الأفريقية **The Palmwine Drinkard**" ، التى تفسر قصة هاريسون التى تحكى عن الشكل والأسلوب. غير أن الكاتب المسرحى أيضاً مخلص لقصة الرواية وحتى وهو يضعها فى تجربة روحانية أمريكانية أفريقية بعكس النظرة العالمية الميتافيزيقية الأفريقية للرواية. وبتعبير هاريسون "ربما يعتبر مضمون الحدث ترجمة للإشارات الكونية والأسطورية الأفريقية حيث إنها تظهر فى أشكال

أمريكية أفريقية من التجربة التي تتال تركيزاً كونياً من الكنيسة السوداء. ومن -
أجل فهم المعنى الكلى للمسرحية ، فلا بد من مخاطبة المصدر الأفريقى.

- وفى عالم أحلام الرواية ، فإن الراوى والشخصية الرئيسية لانكى، وهو
سكير يستطيع أن يتفوق على أى شخص فى الشرب، يرحل إلى عالم الموتى لكى
يعثر على راقص نبيذ الخمر ويحضره إلى عالم الأحياء. ولقد مات الراقص
بسبب سقوطه من نخله ولذا فقد توقف شرب لانكى للنبيذ. وتصف الرواية
رحلة لانكى ومقابلاته المتعددة مع الخير والشر على شكل محتالين مختلفين -
حيوانات ، ساحرات ، أشباح .. إلخ، وجميعها قدم فى شكل إنسان. إنه عالم
السحر للأوبرا، والدراما الموسيقية والبانثوميم حيث يقابل لانكى امرأة أحلامه
ويحاول معها ومن خلال صفاته الاحتياالية للتغلب على الأخطار المميتة فى
طريقه. ومع الوقت الذى يعثر فيه لانكى أخيراً على الراقص، يكون قد فات وقت
إصلاحه ، فقد دخل فى الطقوس النهائية للموتى وكرس للموت. ومع ذلك يعطى
لانكى بيضة ساحرة سوف تزود دائماً بشرابه المحبب. ولسوء الحظ وعندما يعود
إلى عالم الأحياء، فهو يسقط بالصدفة البيضة المنتجة للنبيذ وتتكرر. وفى هذه
النقطة يستيقظ لانكى من أحلامه . والدرس الأخلاقى لهذه القصة هو أن الشر
والخير يتعايشان وبينما يتغلب الخير دائماً على الشر فإن الإنسان لكى يبقى
على قيد الحياة يمكن أن يتعلم فقط من خلال التجربة لكى يميز بين دوافع
الخير والشر، ووفقاً لمفهوم ايسيو ، يمكننا تعديل هذا قليلاً : إن تكامل الخير
والشر لبعضهما البعض والذى يوجد فى عالم الأحياء لابد أن يتم السيطرة عليه

من دوافع الإنسان الخيرة والشرير فى مصيره. وكما رأينا فإن السيطرة على إمكانيات الإنسان الخيرة والشريرة لكى يحيا هى صفة شخصيات احتيالية عديدة. وفى القصص المثلثة بهذه الشخصيات فإن المحتال يتعلم وسيطر على صفته الأساسية - فن النفاق ، والتي يمكن أن تتضمن أى شئ من البديهة الحاضرة إلى أعمال بطولية ساحرة.

- وفى ماك دادى العظيم ، يكتسب المكان والأفكار الأفريقية واقعاً أمريكياً أفريقيا فى عالمهم الجديد. ونبيد النخيل (الآن ببساطة نبيد) ما زال هو العامل الباقي على قيد الحياة ، ولكن انتقل التأكيد من مجرد الاستهلاك إلى القوة التجارية الرأسمالية. وقد ورث ماك دادى صناعة النبيد والعمل عن أبيه. ونعلم بأن هذا نوع جديد من النبيد ، مما يجعل لهذا معنى حيث إنه أفريقى، ولذا فهو يشير إلى الجذور الأفريقية . ويقصد ماك دادى أن يكون أعظم وأقوى من أبيه، مع التخطيط لتوسيع صناعته لكى تشمل مدنا كبيرة مثل شيكاغو ونيويورك.

وبدلاً من راقص النبيد الأصلي ، فإن لدينا رجلاً تحت اسم النبيد يدير العمل لصالح ماك دادى. والنبيد هو تشخيص لنبيذ النخيل والقوة العاملة السوداء والتي تحيط بها مخاطر الوقوع فى عالم التنافس الخطير للعمل، وفى الحقيقة يتم سحق النبيد فجأة من قبل الإنسان فى أمريكا البيضاء. ويموت النبيد بدون تمرير صيغة نبيد النخيل الذى يقوم بتصنيعه من أجل ماك دادى، ويصبح ماك دادى بلا قوة نتيجة لذلك. وتبدو هناك مشكلة ثقافية متضمنة هنا: موت أو

فقدان قوة السود من خلال فقدان هوية السود، والذي يمثله ماك دادى الكبير، القوة القديمة والروحانية. ومن أجل استعادة تلك القوة والهوية، فلا بد أن يتعلم ماك دادى ويجيد فن البقاء حيا، وتصور بقية المسرحية ذلك - سيطرة ماك دادى التدريجية على نفسه ومصيره وهويته الاحتياطية السوداء. ومتوافقاً مع الأصل الأفريقى يذهب ماك دادى بحثاً عن القوة، وبحثاً عن النبىذ وجهاز التقطير، وفى بحثه يتعلم كيف يبقى حيا.

والأشياء الوحيدة ذات القيمة والتي يتمتع بها ماك دادى وهو يباشر عمله فى هذا البحث هى كبريائه وآثاره فى الروحانية القديمة. وكبريائه يجعله باستمرار نشيطاً فى بحثه وهو يعبر عنه باقتناع شعائرى وحضور منوم يذكرنا بمحمد على: "اننى ماك دادى العظيم، ابن ماك دادى الذى توفى، وجعلنى أعظم دادى فى كل ماك دادى يستطيع فعل أى شىء فى هذا العالم". وهذه المواجهة الشفهية تعتبر دخيلة بشكل خاص. وهى جزء من التجارة المخزونة لدى المحتال وفن النفاق. وهى شبيهة بالأناشيد التعويذية فى الشعائر الروحانية القديمة، وهى قوة ايسيو الدبلوماسية المميته / المصيرية للكلمة. وفى العالم الجديد، فإن هذا العامل الشعائرى يكتسب بعداً رأسمالياً، وهنا وحيث تظهر تجهيزات الروحانية القديمة بلا قوة ضد استغلال العالم الرأسمالى، فإن نشيد ماك دادى الشعائرى يتفق مع الإيمان بالفرديّة وعلو الآنا.

وفى العالم الذى فيه يعتبر البقاء حيا صراعاً، يتقاطع مصير المرء مع مصير شخصى آخر، ويصبح الهدف الشعائرى للمرء فى صراع مع هدف آخر. ولذا

يعتمد البقاء حيا على مستوى قوة المصير (الشخصية والإرادة ... الخ)، حقا على إجادة فن النفاق عند المحتال. وفي ماك دادي العظيم يواجه مصير ماك دادي والهدف الشعائري مصائر وأهداف أخرى مختلفة يمكن تصنيفها إلى قوى شريرة قصيرة. وحيث إن المصير ، مصير المرء، هو تجسيد للخير والشر. فإن هذه القوى يمكن النظر إليها كدوافع مكملة لاكتمال النضج. والقوى الخيرية مثل الجد العجوز والجندي والإيمان - هي مظاهر للنبيذ ، حيث إنها تمتلك سر القوة القديمة - وهي شخصيات مسرحية ناضجة والتي تتفوق إمكانياتها في العمل الإيجابي على صفاتها السلبية. وفي البداية فإنها تتشعل باستخدام معرفتها وحكمتها لوقف التقدم، ولكن من خلال آلية البقاء عند ماك دادي، فإنها تقدم الدافع الضروري والتحدى لبقاء السود على قيد الحياة - والشر أو الشخصيات الأقل توازناً مثل ستاكولي (الآن سكاجولي) قد أفسدت وتأثرت بشرور الرأسمالية مثل الهيروين. ويعتبر سكاجولي نفسه تأثيراً على الرضيع ذو المغزى، نتاج إتحاده مع ليوناه ، وهي امرأة عاشت متشردة بسبب الفخاخ الزائفة للبقاء على قيد الحياة. ويبدو أن شاين قد استعد لتجارب ماك دادي . ويقول إن اسمه الحقيقي جون هنري ، محتال عصابة السلاسل ، العبد الأمين والقوى والغامض.

وكنتيجة لكل مواجهاته المصيرية / المميتة ، فإن ماك دادي الذي تقابله في نهاية الدراما هو شخص ذو خبرة ووعي ونضج. وإذا ما انتهى عمله في صناعة النبيذ وليس هناك أي حاجة للعودة إلى الروحانية القديمة. فهو يقبل التحديات

الجديدة - القدرة على أن يكون حساسًا وأن يستغل أفكار السود الجديدة فى السياق الرأسمالى الفارغ دائماً والمتغير دائماً. وفى هذا الصدد فهو يبحث عن الإلهام من قوى روحانية السود الجديدة، تركيبة إبداعية من الجديد والقديم أو قوة السود القديمة التعاونية التى تدعى Guggah Muggah العظيمة.

- لقد كان مصير السود فى العالم الجديد موضوعاً للدراما منذ أن تم جلب العبيد الأوائل عبر الأطلنطى. ويصف هذا المصير المواجهات والتجارب المميّنة المصيرية والتى لا بد من السيطرة عليها وقهرها من أجل صياغة وإرساء هوية جديدة تبقى على جوانب القديم ، حيث إن القديم يوفر الدافع الشعائرى للتغلب على العقبات إلى المعرفة والفرص والامتلاك. واستراتيجيات البقاء حيا فى الظروف القاهرة غالباً ما تتطلب نفاقاً بسبب استحالة الحوار المنتج والمواجهة مع العدو . ومسرحية بونر الطليعية الوردية البنفسجية تجسد بطريقة راقية الدافع الشعائرى المطلوب لجعل الشياطين البيضاء تعترف وتعامل السود على قدم المساواة بدلاً من سيسفوس الشخصية الإغريقية الأسطورية والذى حكم عليه دوماً بدحرجة حجر كبير أعلى التل فقط ليُشاهده وهو يتدحرج عائداً أسفل التل ويبدأ العملية كلها مرة أخرى. وعندما يريد الدم الراقى الساذج مهاجمة أحد الأشرار البيض مباشرة فإن الرجل المسن يحترس ليس بهذه الطريقة. إن الشياطين البيض يمثلون بالحيل ويقترح طريقة أفضل، باستخدام قوة التويم المغناطيسى للموسيقى ، والتى سوف تهدىء وتجذب الشياطين البيض إلى مواجهة ثورية . وعلى الرغم من أن بونر فى النهاية قد تخلت عن

إمكانية مثل هذه المواجهة ونتيجتها المفتوحة ، إلا أن مسرحيتها تخاطب
الإمكانيات الاحتمالية للسود المضطرين. أولا الطريقة النفاقية للرجل المسن.
وموسيقى بان هي موسيقى غربية وكونها كذلك فهي سوف تحقق التأثير
المرغوب في تهدئة وإغراء الشياطين البيض، فهي بشكل واضح استراتيجية نفاق،
ثانياً هناك تمييز بين الشيطان الأبيض "الحيلة" واستراتيجية السود في النفاق.
ويتشكك الدم الراقى في الاستراتيجية على أساس أن قتل شيطان أبيض غير
حذر بدم بارد سوف يجعله شريراً مثل الشيطان الأبيض. ورد الرجل المسن على
هذا الاعتراض هو أن "القديم فنياً لن يخبرك أبداً أن تلعب لعبة الشيطان
الأبيض" ثم يواصل في توضيح استراتيجيته. والكلمة العملية هي "العاب" ومع
ذلك تذكرنا بحيل هيرمز ، والذي عادة لا يكرس لأى هدف بعكس حيل إيسيو في
النفاق ، والتي غالباً ما تضع هدفاً أخلاقياً محدداً. وباختصار فإن استراتيجية
الرجل المسن تدور حول أفريقيًا أكثر مما ظهرت في البداية. ولابد من إراقة دم
التضحية من أجل "يوم جديد" ومفهوم جديد للسود. وكونه عارفاً تماماً
بالمتطلبات غير المحددة والغامضة للمصير ومدرّكاً أن كل فرد أو ثقافة له مصيره
الخاص، يترك الرجل المسن للمصير مسألة دم من الذى لابد من إراقته.

إن إستراتيجية النفاق المصورة في الوردة البنفسجية تسعى وراء تغير ثورى
في علاقات الجنس البشرى. ومثل هذا التغير له تبريره حتى ولو أنه يتضمن
عنفاً وإراقة دماء. ولكن النهاية المفتوحة للمسرحية تترك الباب مفتوحاً لمسألة
توقيت مثل هذه الثورة. وبينما يمكن القول بأن هذا يوحى بالشك في المصير

(ايسيو - ليجبا) ، من المحتمل أيضاً أن له علاقة بالعصيان المسلح على سبيل المثال ، عصيان دنمارك فيزي ونات تيرنر في الجنوب الأمريكى. ومما له مغزى ، أنه فى المسرحيات الأولية مثل الوردة البنفسجية أو مسرحية ادموند نات تيرنر فإن مسألة العصيان المسلح أو الثورة تترك مفتوحة ، بعكس المسرحيات التالية مثل مسرحية بركة العبد أو جيلو أو مسرحية يترنر يوم من التغيب وفى هذه الأعمال الأخيرة فإن استراتيجية المحتال قد تطورت من خلال الخبرة والنضج ، وقد أفسح تضارب المسرحيات الأولى الطريق أمام الثقة والتصميم.

وفى الحقيقة فإن مسرحية العبد عند مقارنتها بمسرحية الرجل الهولندى لنفس المؤلف تقدم حالة محور اهتمام. وفى الرجل الهولندى فإن تكيف Clay يمتص حساسية البيض باستخدام طريقة تفكير لا تتغير فى إضفاء استراتيجية على نواياه. وهو يعرّيد فى "العاب" الإغواء المحسوبة وذات الدم البارد والذى معه توبخه لولا. وهو يقترح قوته الاحتيالية عندما يشير إلى سميث وباركر كأمرىكان أفارقة والذين تظاهروا بالتفهم بينهما وبينما يلعنون سرّاً التراث الشعبى للبيض. ولكن بينما كان سميث وباركر صادقين مع هويتهما السوداء من خلال موسيقاهم، فإن Clay قد عرض موسيقاه للشبهة عندما وصف نفسه كـ Bandlaire أسود. وعلى أية حال فإن اعتناق الشخصية المحتالة يأتى كملجأ أخير ومتأخراً جداً - ومن هنا عدم استعداده لضربة الموت التى سددت إليه من قبل لولا.

ويعتبر Clay رجلاً أسوداً قانعاً ذا قيم تنتمي إلى الطبقة الوسطى ، ولكنه ساذج كثورى ممكن. والمحتال الحقيقي الذى يعمل فى الرجل الهولندى هو المؤلف نفسه، والذى يستخدم وفاة Clay كتحذير ثابت وموجه لجمهوره من السود وإلى المتفهمين مثل Clay .

وعلى النقيض فإن ووكر فيسيلز وهو شخصية فى مسرحية العبد لديه منهج أكثر نضجاً من Clay ويمثل بوضوح أكثر فن الاحتيال فى النفاق. وبزوجة بيضاء وأصدقاء مفكرين بيض، فقد كان شيئاً ما قريباً من Clay فى الماضى ولكن فى النهاية رفض وجهة النظر التكيفية لصالح وكالة السود الثورية. ونتيجة لذلك فقد طلق زوجته وهجر أطفاله ولكنه يجد نفسه غير راضياً ، وتفتقر أهدافه الثورية إلى الكمال . وقد أبعد نفسه تماماً عن أى روابط بعالم البيض - وهى مهمة صعبة تتطلب منه أن يضحى بمنطقه وعاطفته الإنسانية. ومن أجل أن يحشد التصميم المطلوب للمتطلبات المصيرية / المميتة للعملية الشعائرية ، فإنه يحاول تبرير اختياره من خلال مثال أيديولوجى ثورى بينما يدرك المشاكل القائمة. وهو يعرف أنه سيكون من السهل تحقيق هدفه من خلال العنف المتعمد ولكنه يمنع نفسه. وهو يريد أن يضع أيديولوجيته السياسية ضد المنطق العاطفى والنفسى والعقلى لإيزلى وجريس، موضوعات غضبه ورفضه. ولذا فهو يستخدم قناع المحتال لى يقلل من حجم الآخر المفكر وفى أثناء ذلك يحقق مستوى من النضج كان قد فاتته . ونجاحه فى قطع روابط البيض يأتى بشكل غير مباشر : ايزلى يموت من خلال سوء حسابات نفاق فيسيلز فى الضعف، ويموت جريس فى

الحطام الساقط من الانفجارات الثورية التى تحدث فى الخارج، ومن المفترض موت الأطفال أيضاً كنتيجة لهذه الانفجارات. وهيسلز نفسه فى التبرير المطول لنفاقه يموت تقريباً فى العملية وهو يسحب نفسه بعيداً عن الحطام المتساقط.

ويعتبر روشيستر فى جيلو أكثر وضوحاً وثقة واستمرارية فى السعى وراء هدفه الشعائرى. ولقد تظاهر لوقت طويل بأنه مرتاح مع قناع العبد فى دوره كخادم لبينى ومنتج وضيف شرف فى برنامج تليفزيونى. وقد تطلب هذا التظاهر خبرة فى فن النفاق. واضطر روشيستر بالتظاهر بالإخلاص والغباء والتهريج خدمة لسيده. وعندما قرر التحرك فإنه يفعل هذا بإستراتيجية منتظمة ، مستخدماً كل مصادر تجربته فى النفاق. وبينما يستمر فى لعب دور المهرج كخادم لبينى ، فإنه تدريجياً يجرد سيده من كل ما يملك وفى الحقيقة لدرجة التعرى وبعد ذلك يقتله.

إن قناع العبودية كان دائماً قناعاً للنفاق . وعلى الرغم من أنه كان هناك دائماً عبيد يرتدون هذا القناع بدرجة جيدة لدرجة أنه أصبح فى النهاية حقيقة بالنسبة لهم، فإن صورتهم الحقيقية كما هو على سبيل المثال فى حالة أنكل توم لستو، فمثل هذا الإضفاء من الصفات الذاتية يمكن أن يكون نفسه عملاً من النفاق. والقول بأن العديد من العبيد قد ثاروا بطرق متعددة ضد الظروف غير الإنسانية التى كانوا يعيشون فيها لابد أن يؤيد هذه النظرة. وأحد أهم الجوانب الصعبة جداً للعبودية هو ضرورة تحمل الإذلال والسخرية من البيض، حيث كان يعربد المهرجون البيض منتشين من أغنيات السود.

وتجسد مسرحية ورد يوم من التقيب، سخرية المحتال المتضمنة فى شخصيات السود والذين يلونون أنفسهم بوجوه بيضاء . وبهذه الطريقة تعبر المسرحية عن العنصر الناقد والمحذر لاعتماد البيض على خبرة السود والبقاء على قيد الحياة. ومن ثم مرة أخرى فإن فن النفاق هو الهدف المعلن . وشخصيات السود خلف قناع البيض، والذين هم معتادون على التظاهر بإضفاء صفة الذات على عبودية البيض، تصور العجز الفوضوى والذى لا بد أن يعانيه البيض عندما يرفض السود العمل. وتكمن السخرية فى قلب افتراض البيض رأساً على عقب بأن السود هم خدم عبيد ليس لهم الحق فى امتيازات البيض ومركزهم.

وقبل التحول من الدراما الأمريكية الأفريقية فلا بد من مواصلة ما اقترحته فى إشارة عابرة إلى عمل بركة الرجل الهولندى أى الدراما التى تؤسس لفن الكاتب المسرحى كفن احتيال. ونجد سوزان باركس فى انشغالها بالفوارق فى البناء التاريخى فى المسرحية الأمريكية تسقط الأمريكى الأفريقى كشخص - معبر جيد. وشخصيتها الرئيسية التى تدعى بطريقة ساخرة الأب اللقيط هو حفار قبور تحول إلى ممثل. وفى تحليل مقارن عن نفسه، معروفًا بدرجة أقل فى التاريخ، مع رجال تاريخ عظماء مثل لينكولن ، فإن الأب اللقيط يسترعى الانتباه إلى صلاحية الحقائق التاريخية، ويشير التساؤل : هل الحقيقة التاريخية والتى تضع لينكولن "الرجل العظيم بالتجارة، كرئيس" صالح بشكل أكبر من الحقيقة والشهرة والتى تحيط بالحفار الأقل شهرة بالتجارة؟" وحيث إنه وفى التفكير مرة أخرى فإن كلا الرجلين تدفعهما استغلال الفرص - أحدهما انتهازية الحالة

السياسية والآخر الانتهازية الاقتصادية الاجتماعية في البقاء حيًا، وكلاهما -
حالتان من التقدير الذاتي. فماذا حقا يجعل أحدهما الأب المؤسس والآخر الأب
اللقيط (بالتضمنين المنبوذ المنسى بسهولة والأسود المقل من قدره إنسانيًا)؟

وأخيرًا ومع ذلك فإن الكاتب المسرحي هو الذى لابد أن نراه كإشارة ساخرة
إلى ما تطلق باركس نفسها عليه "حفرة التاريخ الكبيرة". وعند باركس فإن المسرح
هو مكان صنع التاريخ وككاتبة مسرح أمريكية أفريقية فإن هدفها هو تحديد
خلفية الأسلاف والبحث عن العظام والعثور عليها والاستماع إليها وهى تغنى
وتسجلها ونتيجة لذلك فهى ترى عمليات المسرح والتاريخ متصلة ومتداخلة حيث
إن كلاهما أحداث مسجلة وتذكرها ومتعلقة بالموتى ، واحد من خلال البحث
المنهمك والتحري، والآخر من خلال محاولة جادة للعثور على حقيقة العرض.
وفى الجانب الشعائرى من إبداعها ومن خلال المراجعة والتكرار الذى يشبه
موسيقى الجاز فيما يتعلق بتقديم فن مسرحها المعقد، تشير باركس إلى تهكمات
العملية التحررية باستخدام عملية المسرح للتقليل من قيمة التاريخ . وسن القوانين
الشعائرية والتى تبدو بلا هدف ولكن هامة بصريًا فى الفصل الأول (حيث يجسد
الأب اللقيط قصته)، وتركيب فكرة المسرحية الاستعارى المحدد فى الفصل الثانى
(حيث تنقب لوسى وبرازيل عن تاريخ وشهرة الأب اللقيط المحتملة)، هى
استراتيجيات نفاق تستدعى دبلوماسية ايسيو - ليجبا الاحتياالية الفنية. وهنا
فإن الكاتب المسرحي هو محتال إبداعى هدفه السخرية من المفارقات الإشكالية
فى مطاردة الحقائق المحتملة.

وفى الدراما الكاريبية نرى نوعاً آخر من المحتال ، محتال يتصل أكثر بالأشكال الاحتياطية الأفريقية ، على الرغم من أنه قد تغير خلال العبودية فى الفن الشعبى الكاريبى . وتكاثر قصص الأنانسى الأفريقية - العنكبوت فى مستعمرات العبيد فى العالم الجديد - قد فرض إتحاداً تعاونياً مع البطل الشعبى الفرنسى بارون لوسامدى ، والذي ظهر فى العديد من الأعمال الدرامية والأدبية . ووفقاً لقوتها ، تبدو الشخصية المتعاونة أنها تتسخ الصفات المميتة / المصيرية للإله المحتال، ولذا يمكن رؤيتها كظهور لإيسيو جلياً . ويوجه نفاقه نحو الهدف الإيجابى للوعى وليس نحو المتعة السادية السحرية المتأثرة بالعمل السلبى للبطل الغربى.

وفى الحلم على جبل القروود ، وهى مسرحية فيها لابد أن يتصالح الرجل الأسود مع رؤيته الذاتية فى وضع عالمى جديد متحالف، نرى مثل هذه الشخصية فى بازيل النجار. والشخصية الرئيسية ماكاك ، السكير ، لابد أن يتصارع مع تعقيدات هوية السود فى الأمريكتين . وفى حلم علاجى يأخذه إلى أفريقيا ، يتعرف على عقده فى الشخصيات المختلفة التى قابلها فى بيئته المنعزلة على جبل القروود . وتدرجياً يواجهها ويتغلب عليها . واثنان منها هما موسيتك وليستريد . ويمثل موسيتك المتلاعب الانتهازى الاستغلالى الضحل السلبى لقوة وإمكانات السود . أما ليستريد الأبيض فهو يكره دائماً كل شئ أسود، والذي يذل باستمرار . وكلاهما يلقي حتفه على أيدى بازيل الذى يرى دائماً فى قناع تكامل الخير والشر. وفى السوق، البيئة المفضلة لإيسيو جلياً ، يصبح موسيتك

بلا قوة من خلال خوفه من العنكبوت الذى يستثيره بازل، بينما يواجه ليستر يد من قبل بازيل فى الغابة ليلاً، وفى انفعال غاضب يتعرى من عقده. ويصور الكاتب المسرحى فى ليستر يد المولد مشكلة الشخص المستعمر، أساس أزمة الهوية فى النفس السوداء. وعقدته تجعله يرفض هوية السوداء حباً فى الإحساسات البيضاء. ذلك الزيف الذى هو خطر على البحث من أجل التعبير عن الذاتية السوداء. وبتجريد فى غابة عذراء، يفكر ليستر يد فى تعريته الأصلية فى مرآة الطبيعة . ويتم تطهيره ويصبح بطل قضية السود . ومع بازيل ، وكيل المصير للسود، يتهم والكوت كل أعداء تقدم السود. ويعتبر استخدام الشخصية كشكل احتيالى شئ هام. وهو المصير الحاضر دائماً - القوة الاستيعادية والمدمرة - للسود والتي تبحث عن حل لعقد الهوية.

ويستخدم المحتال بطريقة مائلة للسخرية من وتحذير وتحدى أهداف كريستوفر فى مسرحية سيزير مأساة الملك كريستوفر وشخصية هوجونين ، والتي توصف بأنها "تركيبية من عامل سياسى وطفيلى ومهرج" تجسد المحتال المرافق فى قدرته على التودد والسخرية من ضحيته ، مع استهداف إسقاط ضحيته. ودائماً ما تتحلى أغنيات هوجونين بالتهكم الذى يقلل من نيات وأفكار كريستوفر الفخمة، والتي تثيره وتوقظ ضميره. ويدبر هوجونين لكريستوفر الحصول على التاج والذى يريده بشدة من خلال التسبب فى الفوضى بين جمهور السوق والتلاعب بالناس لقبول كريستوفر كملك. ولكن فى قمة نشوة كريستوفر بالقوة، يقوده المحتال إلى سقوطه ، وعندئذ فقط يكشف عن نفسه كبارون

السبت". ويتم تذكيرنا بنشيد المدح التهكمى لإله الإحتيال ايسيو ليجبا : "بعد قذفه حجرا اليوم، يقتل إيسيو طائر الأمس". والحجر العقابى هنا يقذف بواسطة هوجونين ، إعادة دفع من أجل نشوة كريستوفر الطائش مع الذات.

وهذا قليل من كثير من الطرق التى بها عبّر كتاب الدراما السود واستكشفوا الشخصية الاحتياالية . وتأتى صفات المحتال فى النهاية من ايسيو، إله الإحتيال عند يوروبا ، والذى يتضح تأثيره فى أدب دراما العديد من ثقافات السود فى أفريقيا والعالم الجديد. رحلاته مع المحتالين الآخرين فى الفولكور (فى ثقافات السود وغير السود) سواء كانوا حيوانات أو شر أو آلهة، توحى بتأكيد شائع على فن النفاق، ولكن ايسيو ليجبا فى دستوره المتعارض المصيرى / المميت ، يقترح هدفاً أكثر تعقيداً ووظيفة من مجرد النفاق، هدفا له إمكانيات تفريغ الزوائد الإنسانية والدوافع الحمقاء، مثل التكبر ، والتفاخر والعجرفة، ومن ثم فارقاً وعى بالذات وأخيراً سيطرة على الذات.

كيث ووكر

الفن من أجل الحياة

الطقوس وحقوق النفس والآخر فى مسرح

إيمى سيزير

يعتبر "الشعر والمعرفة" عند ايمى سيزير *ars poetica*، عبارته النظرية عن طبيعة الشعر. وليس هناك أى عبارة مشابهة لسيزير حول المسرح. ولكن شعر ونثر ومسرحيات ومقابلات سيزير مليئة بعبارات تشير إلى مفهوم المسرح ليس كدراما تقليدية للمسرحية الجيدة ولكن كطقوس علاجية لانغماس المجتمع نحو التحول الاجتماعى والنفسى.

سيزير:

ماهو الشاعر ؟ طبقا لتعريف ريمبو فإن الشاعر هو خيال الشاعر الذى لديه كصفة محددة القدرة على الإبداع والتبصر لنفسه يصبح رجل مسرحى فى نفس اللحظة التى يجعل فيها الآخرين يشاهدون، اللحظة التى يحاول فيها أن ينقل رؤيته للآخرين.

وسوف ينجز المسرح وظيفته الاجتماعية ، ليس فقط لمساعدة الناس على أن يروا، ولكن أيضا فى مساعدتهم على الفهم وفى الوصول إلى الوعى. وهذا مشابه جدا لأفكار بريخت. إن مسرحى له وظيفة هامة، فهو لا بد أن يشجع الناس على التفكير الناقد.

إن سيزير يأتى من قسم Martinique الفرنسى وراء البحار، جزيرة مرفهة وجبلية شكلتها الانفجارات البركانية فى جزر ويندوورد فى البحر الكاريبى. وقد وصل كريستوفر كولومبس عام ١٥٠٢ إلى Martinique، وفى ١٧٩٦ تزوج نابليون بونابرت جوزفين دو بوهارنيس، والتي ولدت فى Martinique، وفى ١٩٠٢ انفجر مونت بيليه ٤٨٠٠ قدم فوق البحر ودمر سانت بيير ، أكبر مدينة على الجزيرة سابقاً. ودراما القوى الأرضية والمتعلقة بالظواهر الطبيعية، بما فيها دراما الحياة النباتية وحيوانات حقبة ما والأعاصير والانفجارات البركانية فى الكاريبى وأفريقيا تقلد وتعرض فى مسرح سيزير.

وبالنسبة لسيزير فإن الكاريبى هو مسرح. وهناك بالطبع قناع عام وتنكر الكارينفال والكاليبو ومهرجان فودو أو سانتريا، والمشهد الدموى لمصارعة الديوك. وهناك أيضا الأطلال الرائعة لقصر Sans Souci، وإحدى عجائب الدنيا فى الهندسة المعمارية القلقة القريبة من كيب هاييتى وهى قلعة Laferrière وقد ولد كلا التركيبين من سياسات العمل الإجبارى الوحشى لهنرى كريستوف (١٧٦٧ - ١٨٢٠)، والذي ولد على جزيرة جريناوا ونشأ من حالة العبيد إلى طاه إلى جنرال إلى ملك هاييتى (١٨١١ - ١٨٢٠). ولأنه قد أصيب بالشلل من جراء سكتة دماغية ولقى معارضة من جانب الجنرالات الساخطين بعدما فشل فى الهجوم على حصن Port - ou - Prince ضد غريمه بيتيون، انتحر كريستوف . وتسجل مسرحية مأساة الملك كريستوف كل عناصر الثقافة

والتاريخ ومسرح الظواهر الطبيعية فى الكاريبى وهى تحليل سيزير عن الدروس
المأخوذة من الوسائوس الزائدة لهذا المتوحش جداً من الأبطال والمجنون جداً من
الحالمين بثورة هاييتى. إن بناء قلعة Laferrière الحصينة فى بداية تلك الثورة،
والذى أثار جيوش نابليون بونابرت، يذكرنا بأنه أثناء تاريخه الاستعماري، كان
الكاريبى مسرحاً، أرضية مسرحية للتوسع الاستعماري، ومسرحاً للعمليات
العسكرية الاستراتيجية. وقد جعل الصراع على السيطرة فى القرنين التاسع
عشر والعشرين من الكاريبى ميدان تنافس للمواجهات الاستعمارية / حيث
اختبرت بريطانيا وفرنسا وأسبانيا والولايات المتحدة قوتها ضد بعضها الآخر.
ولقد ازداد التورط العسكرى للاقتصاديات الاستعمارية وبلغ ذروته مع سلسلة
أحداث واصلاحات شكلت مصير الكاريبى : ثورة هاييتى (١٨٠٢ - ١٨٠٤) ،
وصفقة لويزيانا (١٨٠٣)، ومعاهدة مونرو (١٨٢٣)، والتي أكدت أن "القارات
الأمريكية ... من الآن فصاعداً لن ينظر إليها كموضوعات بالنسبة للاستعمار فى
المستقبل من جانب أى قوى أوروبية" وتعديلات (١٩٠١) ، والذى منح الولايات
المتحدة قاعدة عسكرية فى جوانتانامو وأعطى لها حق التدخل العسكرى فى كوبا،
ومعاهدة أمريكا - الدومنيكان (١٩٠٧)، والتي منحت الولايات المتحدة مطلق
السيطرة على تمويل اقتصاد الجزيرة من خلال السيطرة المباشرة على كل
المعاملات الجمركية وتطور الجمهورية السياسى، والاحتلال الأمريكى لهاييتى
(١٩١٥ - ١٩٣٤)، والثورة الكوبية (١٩٣٩) والحظر المفروض على كوبا وهاييتى.

- إن النشيد الافتتاحي لقصيدة سيزير الدرامية الطويلة دفتر العودة على أرض الوطن (١٩٣٩) هو عبارات من اللوم والفضب والحب قبل ضياع الكاريبي. وهذه الأناشيد تغنى بصوت شاب ملهم يعود إلى أطلال الوطن. ونشيد العودة هو اعتراف، ونطق بوظيفة الشاعر والذي انتخب عام ١٩٤٦ عمدة قلعة فرنسا، عاصمة Martinique، وهى وظيفة أعيد انتخابه لها مرة أخرى حتى اليوم. وفى هذا العمل لعام ١٩٣٩، يعتبر نشيد العودة أيضا عبارة مهمة تمامًا فى الحفلة المقدسة والمؤلة والتي لا بد أن توجد لكى تشكل مسرح سيزير فى رفع الوعي وتحول الذات والتأكيد على حقوق الإنسان.

لنذهب بعيداً. فقد كان قلبى يدق بكرم تأكيدى. لنذهب بعيداً سوف أصل صغيراً إلى جزيرتى هذه وسوف أقول لهذه الجزيرة والتي تربتها جزء من لحمى: "لقد تجولت لفترة طويلة وأعود إلى بشاعة آلامك المهجورة".

سوف أذهب إلى جزيرتى هذه وأقول لها : "خذينى فى حضنك بلا خوف. وإذا كل ما استطيع فعله هو الكلام، فمن أجلك أنت سوف أتكلم" ومرة أخرى سوف أقول.

فمن سوف يكون فم تلك المصائب التى بلا فم، وصوتى هو حرية هؤلاء الغارقين فى اليأس".

وفى الطريق سوف أقول لنفسي : وفوق كل جسدى، وأيضا روحى،
مدركا بافتراض موقف المتفرج، حيث أن الحياة ليست مشهداً ،
وبحر الآلام ليس مقدمة خشبة المسرح، والرجل الذى يصرخ ليس
دبا راقصاً".

وبالنسبة لى فإن هذا النشيد هو أصل مسرح سيزير الشعائرى. ويشكل هذا
النشيد الدعائى ليس فقط التماسا من أجل ظاهرة بشرية تعترف بحقوق
الإنسان والإنسانية لكل المحرومين والمعانين، ولكن أيضا التماسا نحو الانتقال من
الدراما كمشهد ملاحظ إلى الشعائر، كحدث يذيب الفروق التقليدية بين الممثل
والمتفرج وبين الذات والآخر. وكما يقترح بينستون فى "جماليات دراما السود
الحديثة" أن "يتم تحويل المشاهد الأسود نظريا من قرد منفصل يحاول الكاتب
المسرحى إصلاح وعيه الخاص، إلى عضو مشارك فى احتفال قومى يؤكد على
رؤية مشتركة". وبالنسبة لسيزير، فهو أيضا احتفال ديسبورى لعواطف مشتركة،
وتكافل ومصير مشترك.

ويلقى النشيد الضوء على عمل سيزير، والذى كان يحرك العالم الحديث من
عدم اكتراثه على المعاناة الإنسانية ويكشف، كما يفعل فى "الخطاب اللغوى حول
الاستعمار" (١٩٥٠)، أكذوبة البعثة التحضرية الأوروبية والأثنوغرافيا الزائفة
المستخدمة لتبرير الاستغلال البشرى. وموقع سيزير كرجل ثقافة كان دائما أن
الفنان عليه مسئوليات أخلاقية واجتماعية ولا بد أن يكون أكثر المواطنين نفعا فى

"قبيلته". وخلال فترة الخمسينيات كان واجب الفنان ليس فقط الإسراع بتفكيك المستعمرات الفرنسية ولكن أيضا الإسراع بتخليص العقل من الأفكار الاستعمارية السابقة والتي جعلت منه موضوعاً يضاف ذاتية على تقليل القيمة الأيديولوجية لثقافة وإنسانية السود. وقد كانت أجندة سيزير هي إعادة بناء قوميات السود بعد الاستقلال وتطور مفاهيم الذات الجديدة. وفي لحظات تفكيك المستعمرات والاستقلال وما بعد الاستقلال، فإن الفنانين كما يقول سيزير في المقالة "المفكر ومسئوليته" يصبحون "مخترعين للذات وناشري روح جديدة ومهندسي أرواح ومتكاثري رجال ونساء جدد". وكما أن الشعر كان دائما بالنسبة لسيزير، كان لابد أن يصبح المسرح أحد الأسلحة الرائعة للشفاء والمعالجة والنشوة في العمل العلاجي التحولي لإبطال النتائج النفسية والسياسية والجمالية والمعرفية لعنف الخطاب اللغوي في الاستعمار. وكان سيزير واضحاً في إقرار قدسية العمل الفني والأدبي بسبب دوره ومسئوليته في العملية التأهيلية للهوية القومية والشخصية الاستعرافية:

وتحت الظروف التي نعيشها فإن أدبنا لا بد أن يكون لديه كأكبر طموحاته الميل نحو أن يصبح أدبا مقدسا وأن يصبح فتنا فتنا مقدسًا. وفي الارتقاء إلى مستوى العالمية، فإن موقف شعبنا الخاص في الربط بينهما وبين التاريخ وفي وضعهما على المسار الذي سوف يصبح مستبعداً للركود، والإبداع الفني، بقوته ، لا بد ان يثبت القوى العاطفية غير المطروقة ومن هنا عند ندائها سوف تثير

المصادر النفسية غير المشكوك فيها والتي سوف تساهم فى استعادة
الهيكل الاجتماعى الذى فقد قدرته الاحتمالية على الثورة وإرادته
على التنفيذ من خلال تأثير الاستعمار.

الفن من أجل الحياة

وبالنسبة لسيزير فإن العمل الفنى ليس فقط موضوعًا جماليًا ولكن فوق أى
شئ ممارسة وعملية. ويظهر مسرح سيزير من مشروع فكرى وهو تشخيص
اجتماعى لتراث عشناه: وهذا التشخيص الاجتماعى يثير الغضب والرؤية
التحريرية والممارسة. وليست مسألة الفن من أجل الفن ولكن الفن من أجل
الحياة. وبالنسبة لسيزير فإن المسرح هو العمل، العمل والعملية التحويلية لإثارة
الوعى الناقد، ومن ثم ميله نحو السيكدوراما. وفى العاصفة تعديل لمسرحية
شكسبير العاصفة من أجل مسرح أسود، تشير ملاحظات سيزير إلى "بيئة
السيكدوراما". وتتضمن السيكدوراما تفاعلاً قوياً بين الجمهور وخشبة المسرح.
وقد وصفت بأنها "منزل فى منتصف الطريق بين المسرح والوجود خارج خشبة
المسرح" والسيكو دراما هى مسرح علاجى هدفه استكشاف الدوافع الإنسانية.
ويسعى وراء استعادة الصحة العقلية والروح من خلال العمل الدرامى التعليمى
والعلاجى النفسى. وسيكدوراما سيزير تطرد الأمراض العصابية والعقد والتي
هى من علامات التجربة الاستعمارية. وهى خطيرة فى أنها تهاجم وتتهم،
وتحاكى النفس والآخرين ولا تتوسط فى استتباطها واختيارها للذات وكشف

الدوافع ورغبات النفس والآخرين. وبهذا المعنى فإن الكورس في Et les chiens se taisaient، وهوجونين والبارون المحتال في مأساة الملك كريستوف ولاعب السانزا في فصل في الكونجو وسيد الحفلات في العاصفة يعملون جميعهم كمعالجين يشيرون إلى الفعل ورد الفعل والمواجهات أو السلوك الموضح ونتائجه. والذين يؤدون الأدوار ليسوا فقط ممثلين ولكن لهم دورا في عملية التحرير السياسي والاجتماعي والشخصي.

والتمثيل الشعائري وغير المنصر للسيكو دراما عند سيزير لها هدف ثوري واضح. وهو كما يقول أولانيان نقلاً عن سوينكا: "إن الشعائر لها دافع ثوري، محدد في تلك النقطة حيث تصبح الجذور المجتمعة للمسرح واحدة مع البعد التحرري للحاضر".

- وفي شعائر يوروبا، وكما هو الحال في سيكو دراما سيزير، فإن الهدف الرئيسي هو تحييد الشر وتحريك العاطفة الدافئة في نفس الوقت. وتبدأ العاصفة بشعائر قناعية:

بيئة السيكو دراما. يدخل الممثلون فرداً فرداً، وبطريقة عشوائية، ويختار كل منهم لنفسه قناعاً في وقت فراغه.

سيد الحفلات:

تعالوا أيها السادة ساعدوا أنفسكم. لكل شخصية، ولكل شخصية قناعها.

وفى التعليق على مشهد يوروبا فى ارتداء الأقنعة، فإن المؤرخ الأفريقى لاوال يشير إلى اختلاف هام بالنسبة لفهم بيئة مسرحية سيزير. "وارتداء الأقنعة فى dé è Gèl هو شعائرى وتمثيلى فى نفس الوقت. وتهدف الشعائر إلى الارتقاء بالخصوبة والتشوق والرفاهية والمسرحية بالتسلية واضفاء الطابع الاجتماعى". إن استخدام سيزير للسيكودراما واصراره على مسئوليات المفكر واعتقاده أن "أدبنا لا بد أن يكون لديه القدسية كأكبر طموحاته....." وهو يشبه مفهوم يوروبا عن Ifogbontaayése. وبمناقشة وظيفة الفن فإن لاوال يترجم المصطلح على أنه "استخدام الحكمة فى تحسين العالم" ويعرف الـ Ifogbontaayése بأنه "تطبيق للمعرفة والديانة والأخلاق والدبلوماسية والإبداع لتحسين الحالة الإنسانية" وهو يساعد فى التغلب على التقليل من قدر الإنسان فى العصر الحديث" والـ Ifogbontaayése هو ما يكتب سيزير من أجله وهو ما يمثل الممثلون من أجله وهو الدافع المعروف للبطل الثورى عند سيزير فى الأربع مسرحيات كلها، الرجل الحكيم الذى هو إرادة الإنسان المطلقة نحو القوة. وبرسبيرو هو الرجل ذو المنطق البارد، ويتعبير آخر فهو صورة للاوربى المستتير. وارى المسرحية كلها بتعبيرات مثل العالم "المتحضر" والذى يأتى وجها لوجه للمرة الأولى مع عالم البدائية والسحر. ويعتبر كاليبان هو الرجل الذى ما زال قريباً لبدائياته.

العاصفة

ومثل ثوران الأرض واصطدام الهواء والنار والمياه، فإن الأعصار والنورنادو والعاصفة كلها علامات على التغير والتدفق والسباق والمساحة السيكدرامية التى لها تأثير هى مساحة العاصفة. وسواء كانت عاصفة العواطف والتى فرغها العبيد السود وفريسة التمرد للجنون والموت فى Et Les chiens se taisaient، وسواء كان تطاير الريش فى مشهد صراع الديوك الافتتاحى فى مأساة الملك كريستوف أو تجهيزاته - مرتفعات الشمال لكيب هاييتى والتى تتجلى بتعويذات النار والبرق وآلهة محاربى العاصفة أوجان وبادا جري وشانجو، وسواء كان العمل المتهور من جانب الأعصار وحطام السفن فى العاصفة، فإن كل مسرحيات سيزير تسكن العنف المقدس والعاطفى والكونى للمساحة التحولية والكارثية للعاصفة. والزمن فى مسرحيات سيزير هو زمن العاصفة - لحظة شفق غير واضحة فى الانتقال والتغيير المعرفى، اختفاء للقديم وارتفاع للجديد، وبمعنى آخر فهو وقت المأساة - تلك اللحظة الواعدة فى الحياة أو فى التاريخ عندما يظهر المستقبل من بين دمار الماضى.

ماذا يمكننى فعله

لا بد أن يبدأ الإنسان فى مكان ما

نبدأ ماذا ؟

الشئ الوحيد فى العالم

يستحق البدء

نهاية العالم بالطبع

ومثل لحظات الشفق للعبور ، فإن العاصفة والمأساة يتضمنان دورات من الموت وإعادة الميلاد. وأيضاً ما يستثار فى مسرح وشعر سيزير هو القوة المولدة ثانية للشعبان الذى يعض ذيله والذى يظهر من الجلد الميت الماضى. وهى قوة Damballah إله الخصوبة والينابيع، والذى يمثله الشعبان والذى يصور غالباً فى رسومات فودو. وكونه ضعيفاً ومريضاً ومستبعداً، فإن Damballah هو الإله الذى تصلى له مدام كريستوف من أجل استعادة قوتها فى الفصل الثالث من المشهد السابع. وهذه الفقرة ليست متضمنة فى ترجمة ما ينهم.

الملكة

إننى مريضة، إننى انبطح ، لا أستطيع رفع نفسي

سوف أذهب تجاه الشمال، لا أنتمى إلى هنا

الشمس، أيتها الشمس ، أنا لست من هنا

إننى انتمى إلى أناس من أفريقيا

- وفى شكل شعائرى ، فإن شعر ومسرح سيزير يدعو إلى اجتماع قوى -
التجهيز والشمس المشرقة وصور قطع الرؤوس والتضحية والتعمير والنهضة.
ومن السنة اللهب المتجددة ودماء الماضى المحتضر، يولد اليوم الجديد.

وبينما يتلاشى الضوء، يمر لاعب السانزا وهو يفنى

أوه أيها الطائر الصغير ، أوه ، أوه

أوه أيها الطائر الصغير ، انشر جناحيك

الشمس تشرب الدماء ، أوه أوه

الطائر الصغير ، الطائر الصغير

ما هو الدم الذى تشربه الشمس .

وفى النهاية فإن موقع التغير المعرفى أو عيد العاصفة فى مسرح سيزير هو
ثورة الستينيات السياسية العالمية للسود :

بيرسبيرو (لأربيل، متكلماً عن كاليبان) . عزيزى أربيل هل شاهدت كيف نظر
إلى ، تلك الومضة فى عينه ؟ ذلك شيء جديد. (العاصفة، الفصل الأول، المشهد
الثانى)... وبعدم تبعيته فإنه يدعو إلى التشكك فى كل النظام العالمى (العاصفة
الفصل الثالث المشهد الثالث).

لوممبا . وبالنسبة لى فإننى لن أنسى أبداً أنه كان فى غانا - بفضل نكروما - أن خرج الأفارقة لأول مرة من سلسلة الاستعمار ووقف الأفريقى كرجل حر. (فصل فى الكونغو، الفصل الثانى بالمشهد العاشر).

- لقد تحرر الأفريقى لأول مرة من سلسلة الاستعمار ووقف كرجل حر". يستدعى هذا السطر لحظة التطور المعرفى الأخرى والذى انتشر فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الثورة الفرنسية والثورة الهايتية. ويدرس سيزير لحظة تجول المعرفة هذه فى عمل تاريخى Toussaint L'ouverture : الثورة الفرنسية ومشكلة الاستعمار ويحنفل به فى الدفتر، والذى يكتب فيه "هايتى حيث وقف الزنجى لأول مرة وأعلن عن إنسانيته".

لقد وصلت العاصفة المناهضة للاستعمار إلى أقصاها فى السنوات من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٣، فترة نمو وعى السود حول العالم وتفكيك الاستعمار فى الكاريبى وأفريقيا. لقد كان الوقت عندما كتب سيزير فى الدفتر، ولأنه تفوح منه رائحة البصل المحمر فإن الزنجى النفاية يكتشف مرة أخرى طعم الحرية المرير فى دمائها المسكوبة... وهذه العاصفة العالمية قد حددت معالمها من خلال أحداث مثل استقلال المغرب (١٩٥٦) والثورة الكوبية (١٩٥٩)، والثورة الجزائرية (١٩٥٧ - ١٩٦٢)، وحركة ماو ماو الكينية (١٩٥٢ - ١٩٥٦)، (بصيححتها السواحلية للحرية، والتى تبناها لوممبا وماما ماكوسما فى فصل وكالبيان فى العاصفة)، وحركة الحقوق المدنية فى الولايات المتحدة (١٩٥٤ - ١٩٧٢) وعدم حسمها

لتداخل الأجناس حول استراتيجيات سياسية مناسبة، المنعكسة في الفصل الثاني -
المشهد الأول من العاصفة، حيث يمثل كاليبان وأريل مالكوم Xومارتن لوثر كنج،
وحركة قوة السود في ترينداد (١٩٦٧ - ١٩٧٢) وأخيرا أزمة مقاطعة كاتانجا
الكونجولية والتي يعالجها سيزير في فصل في الكونغو، وفي أثناء السفر على
اليزابيث هيفل في وسط اعصار استوائي، يوضح لوممبا الارتباط بين العاصفة
والثورة ويفسر جزئيا عنوان المسرحية: لوممبا . اللعنة على الطقس. انظروا انظر
! الرياح تقتلع الشجرة، والمطر. الطقس سيئ مثل الموقف في الكونغو وهذا شيء.
ويشبه قطيع من الأفيال يفر مذعورًا في الغابة . أليس الوقت مبكرًا قليلًا على
فصل هطول الأمطار حتى يبدأ؟

وكونه يسكن في عنف العاصفة المقدس والسياسي والعاطفي والكوني ، فإنه
يتم الاستحواذ على مسرح سيزير من خلال إرادة شانجو، إله الرعد، والذي
يستثار بشكل واضح خلال مأساة الملك كريستوف كمرشد روحاني وعسكري
كريستوف ومن خلال كاليبان في العاصفة ، كقوة بدائية طبيعية ، لمواجهة القوة
التكنولوجية الاصطناعية لبيروسبيرو.

قوة الليل ، مد وجزر النهار.

شانجو

إنني أحبيك ... أو وأنت تتركب

من خلال صروح السماء

مثبت على مقدمة السفينة المشتعلة للعاصفة

شانجو هو الذى يجمع المطر

وهو يمر ملفوفا فى عباءة

وحواف أحصنة ينطلق منها وميض

على رصيف السماء

وشانجو فارس عظيم

شانجو ! شانجو هه ! (العاصفة ، الفصل الثالث، المشهد الرابع)

شانجو هو حامل النار

وخطواته تهز السماء

والأرض

شانجو ! شانجو ، هه

ويستدعى كاليبان كل القوى الطبيعية والكائنات لمساعدته، مذكراً القارئ
باعتقاد توسينت على القوى الطبيعية للأمطار الاستوائية للمساعدة فى مقاومة
القوات الأوربية الغازية. ويعلن كاليبان : إنتى سأشرع فى غزو بروسبيرو" ! شئ لا
يمكن تخيله! بروسبيرو هو المعاكس للطبيعة! وأنا أقول فليسقط مع الطبيعة

المناهضة" ويشرح سيزير بنفسه التناقض بين بروسبيرو وكاليبان وهدفه في تعديل عاصفة شكسبير "إنتى أحاول تفريغ القصة من الأساطير. فالنسبة لى يعتبر بروسبيرو هو الديكتاتور المطلق. وإنتى اندهش عنما يعتبره الآخرون على صلة بالعالم الطبيعى لم تقطع بعد. وما زال كاليبان يشارك فى عالم العجائب، بينما يستطيع سيده مجرد "إبداعها" من خلال معرفته المكتسبة. وفى نفس الوقت فإن كاليبان أيضا متمرّد - والبطل الايجابى، والعبد دائماً أكثر أهمية من سيده - حيث أنه العبد الذى يصنع التاريخ.

عندئذ والآن

بشكل مؤقت فإن السيكو دراما تؤثر على واقع الحاضر. فهى حاضر "المرّة الثانية" حيث يعيش الماضى تماماً مرة أخرى فى الحاضر. ويقدم سيزير موقف القائد كريستوف فى القرن التاسع عشر ليس فقط كقصة تحذيرية بخصوص أخطاء حكومة ما بعد الاستقلال ولكن أيضا كانعكاس تصويرى لقادة الكاريبى وأفريقيا المعاصرين. وهدف سيزير هو الهام الانعكاس الناقد على دور جمهوره. وفى هذه المقدرة المؤقتة تصبح سيكو دراما سيزير شعائرية. وطبقاً للكاتب المسرحى النيجيرى سوينكا "الشعائر هى استعادة لما هو دائم طوال السنة، وما هو دائم لا يقع فى أى حدث واحد مثل هذا. فالولادة هى حدث معمر، وكذلك الموت. وكذلك الشجاعة والجبن والخوف والحركة والمطر والجفاف والعاصفة. والشعائر هى العامل الشكلى بالنسبة للأعمال المنفصلة زمنياً للبشر فى المجتمع

الإنسانى. ولو فكر الإنسان فقط فى "مأساة الملك كريستوف" و"فصل فى الكونغو"، والأخيرة تتعامل مع اغتيال الثورى الكونجولى لوممبا فى الستينيات والرجل العسكرى القوى القاتل موكوتو، فإن مسرح سيزير يضرب بجذوره فى التاريخ. وكسيكودراما شعائرية مقدسة، فإن المسرحية تتجاوز خصوصية اللحظة التاريخية وترسم الإلهام الشعرى الأسطورى للماضى والحاضر من أجل صالح المستقبل.

ويشكل عمل سيزير الأدبى والسياسى كلية سليمة، وأحد اهتماماته الرئيسية هو التساؤل عن ما يجب فعله بالحرية والاستقلال، والاستقلالية والحقوق المتساوية، وفى قدراته كعمدة لقلعة فرنسا Martinique وممثل للجمعية الوطنية الفرنسية فقد تحدث سيزير بطريقة خفية فيما يتعلق بالمتطلبات للاستقلال.

لا بد من القول لأصدقائى فى Martinique : هذا جيد ، سوف تكونوا مستقلين ولكن خذوا حذرکم ! سوف يكون من الضرورى أن تعلموا وتشمروا عن سواعدکم . ويجب ألا تقولوا لى "لا أستطيع العمل اليوم لأن الشمس حارقة أو لا أستطيع الخروج لأن اليوم ممطر" ولا بد أن نقوم بجهد كبير حتى نتغلب على أهوائنا".

- وفى فصل فى الكونغو ، فإن لوممبا رئيس حركة الكونغو الوطنية فى يوم الاستقلال عام ١٩٦٠، يتأمل فى المهمة الضخمة التى بين يديه ويرى نفسه ورفاقه بالضرورة كعبيد متطوعين محكوم عليهم بالعمل من أجل خلاص الأمة :

يقولون إنتى أسأل كثيرًا، ويقولون إنتى مغامر ومتهور. هل الأمر هكذا؟ ويقولون إنتى أحاول السير بأسرع من اللازم. حسنًا دعونى أخبركم. لا بد أن نسير بسرعة وبسرعة أكثر من اللازم. هل تعرفون كم من الوقت على أن أدركه مع خمسين عاما من التاريخ ؟ ثلاث شهور أيها السادة. وتعتقدون أنتى يمكن تحمل الأمر بسهولة؟

- وفى مأساة الملك كريستوف، فإن مدام كريستوف تتأشد كريستوف آن يبطئ مع بداية استقلال هاييتى والا يقود الناس بهذا النظام الصارم فى عملهم لبناء الأمة. وبينما وسائله مجنونة وقاسية ، فإن هناك وضوح للفكر فى تحليل كريستوف عن مأزق الشعوب السوداء المستقلة حديثا.

كريستوف . إنتى أسأل كثيرًا عن الرجال؟ ولكن ليس ما يكفى عن الرجال السود، مدام. ولو كان هناك شئ واحد يفضبنى، فهو سماع محبى الخير وهو ينادون ، مع أفضل النيات بالطبع، بأن كل الرجال هم رجال ليس هناك بيض أو سود. كل الرجال لهم نفس الحقوق؟ موافق. ولكن بعض الرجال عليهم واجبات أكثر من آخرين. وهذا حيث تأتى عدم المساواة. فى التحدى. هل يعتقد أى شخص أن جميع الرجال، الجميع كما أقول، بلا مميزات وبلا استثناءات خاصة ، قد عرفوا الأسر، والحرمان والعبودية والإهانة التى عانينا

منها . نحن بمفردنا يا مدام ، هل تسمعيننى ، نحن السود . ومن قاع الشفقة ، نصرخ ، ومن قاع الشفقة نصرخ طالبين الهواء والضوء والشمس .

وإذا كنا سوف نتسلق ، ألا تريد أننا نحتاج إلى عضلات مشدودة ، وأسنان قوية ورؤوس مخلوقة باردة - نعم رؤوس! وهذا هو السبب فى أننى أسأل عن السود أكثر من السؤال عن الآخرين ، إيمان أكثر وحماس أكثر، خطوة أخرى وأخرى ولا خطوة أبدا للوراء . (مأساة الملك كريستوف، الفصل الأول، المشهد الثامن).

- وفى توضيح مسئوليات الفنان والمفكر أثناء فترة ١٩٥٩ المناهضة للاستعمار، حذر سيزير من الظروف التى سوف تقحم الأمم المتحررة ليس فى "ضوء شمس" الاستقلال ولكن كما يقول لومبيا فى "فصل"، فى "سلالسل حقيرة من الظلام تترك على القارة كلها". وقد خشى سيزير أن يتم بسهولة تشييد تركيبات استعمارية معينة فى نفس قلب ما أسماه تلك "الشعوب التى تخلصت من الاستعمار بشكل غير كامل". وقد كان مدركا لخطورة أن تطور طبقة الأفراد مجتمعا هرميا وتستعمر جماعات عرقية معينة وتستخدم نفس وسائل القهر التى استخدمها المستعمرون الأوربيون لكى يبقوا الجماهير تحت المراقبة.

وعنما تكون الأدوار فى مسرح سيزير ليست محددة تاريخيا ، فإنها شخصيات مركبة وأنماط تاريخية مثل كاليبان وبروسبيرو فى العاصفة، أو

المتنرد والمهندس المعمارى والسجان وسفير الغرب العظيم فى Et Le chiens -
se taisaient، وعندما يتأمل المرء الأنظمة المستبدة فيما بعد الاستقلال فى
أفريقيا والكاريبى، فإن كلمات الشخصية البنكية الدولية التى لا اسم لها فى
"فصل"، لها صفة النبوءة :

المصرفى الخامس. للتعامل مع المتوحشين ، هناك طريقتان:

الأول هو النادى ، ولكن ذلك قد شهد أياما أفضل

والآخر هو المال

المصرفى الثانى : استمر.

المصرفى الخامس . حسنا سوف أوضح الأمر. فقط انتبه.

ماذا يريد قادتهم ؟ يريدون أن يكونوا

رؤساء ووزراء يعيشون فى رفاهية.

باختصار، المال ، والسيارات الكبيرة،

والفيلات ، والأجور العالية، وحسابات البنوك

ولا يوفرون فى المصروفات. فقط يشحمون نخيلهم ويأكلونها.

والاستثمار سوف يجدى

سوف ترى، قلوبهم سوف تذوب. وحالا

وهؤلاء السياسيون المبتسمين سوف يكونوا

طبقة خاصة بيننا وبين شعوبهم.

وسوف يبقون على الناس أسفل بشرط أننا

نقيدهم بروابط - حسنا ربما لا تكون روابط صداقة

وذلك موضة قديمة في هذا القرن الكئيب -

ولكن عقد وتشابكات اشتراك في جريمة.

المصرفي الأول . برافو ! أيها الرجل الطيب ! إننا معك.

كورس المصرفيين ؛ هرا ! هرا ! ثلاث هتافات للاستقلال.

(فصل في الكونغو، الفصل الأول ، المشهد الرابع)

- وفيما بعد في المسرحية يلوم لوممبا نفسه على أنه لم يتنبأ بظهور هذه

الطائفة الجديدة من الظالمين الأفارقة.

عندما عينت أول ضباط من السود كيف استطعت تخيل ذلك أسرع

من حمم البركان، بأن طائفة جديدة سوف تولد ، طائفة الكولونيل

والأسياد الجدد، وأن هؤلاء الكلاب الشرهين سوف يحتكرون كل
فوائد الحرية الكونغولية.

ولسوء الحظ فقد استبدلت هاييتى الاستعمار بالمجتمع الاقطاعى والذى ظل
إلى هذا اليوم. "حان الوقت لتعليم هؤلاء الزوج درسا، والذين يعتقدون أن الثورة
تعنى أخذ مكان الرجال البيض ومسلكتهم" (مأساة الملك كريستوف، الفصل
الثانى، المشهد الرابع).

أوريكا والزنجى

- فى "العاصفة" ، لا بد من التمييز بين "معلم الحفلات" ومعلم الرقص
والاتيكت الأوربى لبعثة المساعدة الدولية فى التحضر إلى بلاط الملك كريستوف.
ويعتبر "معلم الحفلات" هو "القائد المحرض على التفاعل" "المعالج الرئيسى الذى
لا يؤدي أى دور ولكن يجعل الأدوار متاحة على شكل أقنعة، وتفترض من قبل
الممثل. والبطل هو الشخص الذى تتكشف من أجله السيكو دراما. ولأنه قد تم
تركيبهم حول نموذج ثلاثى من الزوجين والمعالج ، فإن الأزواج والزوجات يشكلون
ثنائيات عدائية تستنفر عقد ووساوس البطل التى تتغير عناصرها وتتكاثر
لتشكيل جماعة المواجهة التى هى الهدف الأكبر للعلاج النفسى. وهكذا، وفى
العاصفة، فإنه لدينا ، ومن بين آخرين، كاليبان وبروسبيرو، كاليبان وأريل، وفى
"الفصل" ، لوممبا وموكوتو، لوممبا وهمرشولد، ولوممبا وبولين لوممبا، وفى
المأساة كريستوف ويتيون، كريستوف وهوجونين، كريستوف وميتلوس، كريستوف

وبريل، كريستوف وقدم كريستوف وفي Et Le chiens المتمرد والمهندس المعماري، المتمرد والأم ، المتمرد والعاشق، المتمرد والسجان وهكذا.

وفي ديناميكيات سيكو دراما سيزير فإن شخصيات نسائية معينة مثل أم المتمرد، ومدام كريستوف هي أشكال مأساوية للاحتراس، والتي تحاول بلا جدوى تحريك البطل بعيداً عن ملتقى الموت. ومن كل الحضور والشخصيات النسائية في عمله، فربما أكثرهم أهمية هي الشخصية التي يهاجر مصيرها بين الأدب الرومانسي الفرنسي، والنظرية النسائية والفيلم. إنها أورिका راهبة اليأس السوداء، من رواية أوریکا الفرنسية عام ١٨٢٣، لكليردو دورفورت ، الصديقة النبيلة والرفيقة الروحانية للكاتب شاتوبريان. وكونها أنقذت من الفرق على يد حاكم السنغال الفرنسي، تربت البنت السوداء البالغة من العمر سنتان في باريس على يد عمة الحاكم، مداتم دو -B، وهي سيدة نبيلة أحبت البنت كابنتها . ولأنها كانت تخجل من بشرتها السوداء، وقد أخرجتها الثورة الناجحة والدموية لإخوتها الثوريين في هاييتي، أصبحت أوریکا انتحارية ومقتنعة بأن كونها سوداء قد منع أخيها الفرنسي المتبنى من أن يحبها بطريقة عاطفية. وقد منعها إيمانها الكاثوليكي من الانتحار وبدلاً من ذلك تتسحب أوریکا من الحياة إلى الدير، حيث تحكي قصتها للطبيب، وهي على فراش الموت.

- وفي مأساة الملك كريستوف، يستخدم سيزير اكتشاف الذات التراجيدي لهذه الشخصية المسماة أوریکا، من الكلمة الأغريقية "وجدتها" من أجل

استكشاف التأثيرات السيكولوجية للعبودية والخزى العنصرى والتوتر بين الذكر الأبيض والانثى السوداء. وبعد تمرد العبيد الناجح ضد الفرنسيين، تحدى الملك شعبه فى بناء قلعة على قمة لا يمكن تسلقها على أرض متداخلة فى البحر فى هاييتى الشمالية. ولكن المشروع الأكبر لكريستوف، الذى يبنى، هو تأهيل تقدير الذات عند شعبه الذليل.

بس الشجاع. جاللتكم . هذه منحدرات مخيفة للبناء عليها
كريستوف . بالضبط . هذا الشعب لا بد أن يريد وأن يحصل على
وأن ينجز شيئاً ما.

ضد المصير وضد التاريخ وضد الطبيعة. هذا هو. مغامرة
مبالغ فيها لأيادينا العارية! تحدى مجنون لأيادينا المجروحة.

- وفى الفصل الثانى المشهد الثانى من المسرحية، وأثناء مقدمة اليزابيث الموسيقية ، يتذكر سيزير اسم ومأساة أوريكاف لكى يفسر مغزى حب الملك كريستوف الطاغى والمتطلبات الاستثنائية لشعب هاييتى الذى تخلص من الاستعمار حديثاً.

السيدة الأولى . كفى سياسة، إيزابيل، اعزفى البيان الفيتارى، إن
لها صوت ساحر، هذه الطفلة .. إيزابيل غنى لنا هذه الرومانسية
الجميلة، قصة أوريكاف.

فاستى (بارون وسكرتير الملك) ومن هذه الطفلة الفاتنة، أورريكا!

السيدة الأولى . بطلة القصة التى بها كل بكاء باريس. إنها قصة
بنت صغيرة سوداء تربت فى عائلة بيضاء شهيرة، والتى تعانى
بسبب لونها وتموت نتيجة لذلك.

فاستى . آه ! ممتع ! ممتع جداً

إيزابيل. تغنى. طفلة غينيا السوداء

وردة السماء المحرق البعيدة

أورريكا ! البنت التعيسة

هكذا حزنت لسوء حظها

فرنسا، أنت التى فتنتى

أنت التى رحبت بانتقالى

وأنت التى أخفيتنى على شواطئك

حيث لم أجد الحب أبداً

اللون الأبيض، لون الملائكة

روحي جديرة بك

أيها الإله القوى؛ ما يمجدك

لو أنك كنت قد منحتني ذلك

لولا النسيان الذي أنزلته على

مصير أوريكيا ينتهي

والموت هو قرار عظيم

لمن لم يجد الحب

السيدة الأولى . برافو ! برافو ! هذا يستحق أن نموت من أجله !
ماذا تعتقد، فاسيتي؟ فاسيتي. هذا يجعلني أفكر في كريستوف يا
مدام. هل تعرفين لماذا يعمل ليلا ونهاراً؟ هل تعرفين لماذا يمر بهذه
الرغبات الجامحة / كما تسميها ، هذا العمل لرجل مجنون، إنه
لكي من الآن فصاعدا لا يكون هناك في العالم أي بنت صغيرة
سوداء تخجل من لون بشرتها والتي تجد في لونها عقبة نحو تحقيق
أحلامها.

- إن الحلم المبالغ فيه لملك هاييتي الأسود لم يتحقق بعد، حيث إن المشكلات
المعالجة في مازق أوريكيا ما تزال حتى اليوم، كما تشهد على ذلك مقابلة ١٩٩١
مع بنت من أفريقيا الجنوبية:

الصحفى:

من أفضل ؟ البيض أم السود ؟

البت السوداء والطالبة من جنوب أفريقيا . البيض

الصحفى . لماذا ؟

البت . لأن فى وسعهم فعل ما يريدون.

الصحفى. ماذا تفضلى أن تكونى : بيضاء أم سوداء ؟

البت:

أفضل أم أكون بيضاء. ولكن ليس هناك ما يمكننى فعله

بخصوص هذا الموضوع لأننى سوداء.

الصحفى. وكيف شعورك ذلك ؟

البت:

حزينة.

وهنا فإنه من المناسب إثارة زنجية سيزير ، ذلك التأكيد الثلاثى للهوية السوداء والتضامن الأسود والقيم الثقافية للأصول الأفريقية. وكونه دارس للأفريقية واللاتينية، فإن سيزير جمع الكلمة فى "دفتر العودة إلى أرض الوطن": هاييتى حيث تقف الزنجية لأول مرة وتعلن عن إنسانيتها. ويتضمن المصطلح موقفاً جديداً للسود ودراسة لشعب السود وتاريخه ومجال ارتباطات يتعلق بالمعنى الواسع الإضافى : الكسل الأسود، والسعادة السوداء، والثبات الأسود... إلخ وزنجية سيزير فوق كل هذا هى تأكيد ثقافى وعملية استعراضية للهوية

وعدم الاستبعاد . وبالنسبة للبعض، ومع ما بعد الحداثة وبعد الاستعمار، فإننا في عصر ما بعد الزنجية . ويستجيب سيزير:

الناس تتساءل: "هل ما زال هناك شئ ما متصل في الزنجية؟ وهل هو ممتع فقط عند مستوى تاريخي خالص؟" ليس هذا حقيقيا على الإطلاق، وأعتقد أنه طالما سيكون لديك زواج قليلا في كل مكان، فسوف تكون هناك زنجية بالطبع. والحزن المارتيني الذي أردنا أن نعلنه بقوة ليس بؤسا حسيا كثيرا، واستغلال اقتصادي حتى لو كان هذا حقيقة هو الحال، حيث أن الاستبعاد، والذي كان سياسة قد صنع الضمير الماريتي المؤسس. وصدقوني إن هذه المعركة ضد الاستبعاد لم تنته أبدا تماما.

إنها ليست فقط كراهية الذات لأوركا الخيالية ولكن أيضا الإحساس بالعجز والدونية والتي تلقى بالعبء على البنت الأفريقية الجنوبية الصغيرة التي تقودنا إلى التساؤل عما إذا كنا، في الحقيقة، في عصر ما بعد الزنجية حيث لم تعد إنسانية السود محل تساؤل.

الدماء، التعميد، الذاكرة، والقديسون الجدد

يتسم المشهد الأول فى مأساة الملك كريستوف بدراما صغيرة مع اثنين من الديوك يسميان كريستوف وبيتيون، على اسم منافس كريستوف، الرئيس الخولاسى للجزء الجنوبى من جمهورية هاييتى. وبالنسبة للملك كريستوف فإن كل العالم عبارة عن مصارعة ديوك.

أفريقيا المسكينة ! هاييتى المسكينة، أقصد. على أية حال نفس الشئ . هناك: القبائل واللغات والطوائف والأنهار والغابة والقرية ضد القرية. وهنا : السود والخلاسيون والطبيبات الساحرات، والسماء تعرف ماذا أيضا، طوائف وظلال ألوان ، وعدم ثقة وتنافس ومصارعة ديوك، وكلاب تتصارع على عظام، ومعارك هروب (الفصل الأول، المشهد السابع).

إن سيكو دراما سيزير تتمتع حقا بقوة مصارعة الديوك. وتجد النص عنده مركبا حول نظام متقن من الجذب، ومن ثم التوترات المؤلمة بين مؤدى الأدوار كأزواج مجادلين - ديوك متصارعة، السيد والعبد، الرأسمال والمستغل، الزنجى الطيب والزنجى الشرير، الخولاسى وهؤلاء الذين لم يفعلوا شيئا. وعلى المستوى الأسلوبى فإن التوتر يكون بين الشعر والنثر، والإعلان الجاد والسخرية، وأجواء العاصفة والهدوء. وعلى المستويات الثقافية والنفسية الأكثر معنوية، والتي تعكس العناصر المتناقضة والتشكيلية للمجتمعات الاستعمارية وما بعد الاستقلال ، يظل

التوتر بين القيم الثقافية الغربية والقيم الثقافية الأفريقية، الاستيعاب والتمرد، الموت والحياة، التكنولوجيا والطبيعة، الزمن التاريخي والزمن الاسطوري، العالمى والخاص، الفرنسية والسواحلية، العقلانية والجنون، والتوتر بين الديانات الغربية والأفريقية.

وفى شعر سيزير فإن الدماء هى الذاكرة، ويدشن مسرحه الشعائرى هذا البعد الديسبورى لذاكرة السود الجماعية. ويهتم سيزير بيلازما التجارب الموروثة والمتجمعة المدفونة فى اللاوعى والذاكرة الجماعية لأناس ذوى أصول أفريقية. وتسبى مسرحية chiens قانون ذاكرة الدم الخاصة والتى تستدعى قوة وطاقات الأسلاف فى مصر وأثيوبيا وبالتحديد فى مملكات أفريقيا المنهارة " Ouagadougou مدينة الطمى المجفف، Djenné المدينة الحمراء و Tombouctou" والذاكرة التاريخية العميقة لأنهار الكونغو والميسسبى. وفى الدفتر، يتم استدعاء ذاكرة الدم للمتمردين السود والحرر وثورات العبيد :

فساد متوحش

لثورات محيطية

مسيرات لدماء فاسدة

أبواق بلا صوت

أرض حمراء، دموية ، ومن أصل واحد

وفى Chiens، فإن ديانة التمرد هي التحرر. ويأخذ وعى المتمرد شكلاً راديكالياً في اليوم الذي يدرك فيه أن السيد قد شاهد فقط عبداً مستقبلياً في الابن الطفل للمتمرد. ويكمن خلاص المتمرد في القتل الشعائري للسيد . وجزء كبير من السرحية يكرس لتأمل المتمرد في مغزى تلك اللحظة المحددة لوجوده. فتعتبر جريمته في نفس الوقت عمل تحرري من أجل المجتمع، الحكم بإعدامه، ولحظة مقدسة للولادة الشخصية ثانياً من خلال الدم:

المتمرد (بخشونة) . اسـمى - اسـاءة ، اسـمى الأول - اذلال ، حالتي - تمرد ،
عمرى - العصر الحجري

جنسى - من ذلك الذى اهار . ديانتي ... ولكن لست أنت الذى سوف يوضحه
لى بتجردك من السلاح إنه أنا نفسى ، بتجردى وقبضة يداى الضعيفتين
الثابتتين ورأسى الصوفية

قتلت ... قتلته بيدي

نعم ، لقد كان موتاً مثمراً، موتاً غزيراً

وكان ليلاً. زحفنا بين أشجار قصب السكر

وكنا نركض مثل المجانين ... وكنا نضرب. وكان الدم والعرق

يهدأن منا ويجددان نشاطنا

واقترحنا الأبواب

وكانت حجرة السيد مفتوحة تمامًا. وكانت مضياءة بشكل جميل وكان السيد هناك ، هادئ جدًا ... ووقف شعبنا كالميت وكان السيد ... فدخلت. "أنت" هكذا قال ، وهو هادئ جدًا.

إنه أنا ، حتى أنا، وأخبرته كذلك ، العبد الطيب، العبد المخلص عبد العبيد وفجأة أصبحت عيناه تشبه صرصارين ، خائفين في الفصل الممطر ... أنا ضربت وتدفق الدم، وهذا هو التعميد الوحيد الذي أتذكره إلى اليوم.

- وفي "فصل في الكونغو" ، يرفض لوممبا دور رجل الإله - الإله المسيحي - وينتهج سلمية غاندى، وفي إشارة تستدعى الشاعر صغير السن في نشيد العودة في دفتر العودة إلى أرض الوطن ، يعلن عن نفسه، "فم هؤلاء البؤساء الذين لا فم لديهم وفم هؤلاء الذين يفرقون في زنانات اليأس".

لقد صادر الرجال البيض الإله لمصلحتهم ، وحاولت سيمون كيانجو أن تسترجعه ولكنهم سرقوا منا ما هو أكثر من الإله . لقد سرقوا أفريقيا من نفسها. إن أفريقيا جوعانه إلى نفسها وهذا هو السبب في أنني لا أريد أن أكون نبيا أو المسيح. وسلاحى الوحيد هو لسانى. أنتى اتكلم واستيقظ، ولست مصلح للأخطاء. ولا أقوم

بمعجزات ولا أصلح الحياة. أنتى اتكلم ، وأرجع أفريقيا إلى نفسها.

إننى اتكلم واعطى أفريقيا للعالم . (فصل فى الكونفو ، الفصل

الثالث، المشهد الثانى).

ويتجسد التوتر بين الديانة الغربية والديانة الأفريقية بشكل واضح ، فى الأناشيد وفى الفصل الثالث المشهد الثانى من مسرحية مأساة الملك كريستوف. وفى كنيسة ليموتيد/وأثناء عيد رفع مريم العذراء إلى السماء بعد موتها، يحضر البلاط الملكى كله ويركع الملك كريستوف والملكة. وأثناء الاحتشاد يظهر هناك شبح كورنيل يريل، رئيس الأساقفة السابق والذى قتله كريستوف لأنه أراد أن يعتزل. وبينما يرحب رئيس الأساقفة الجديد جوان دو دوا بمريم الكريمة أم الإله، الوردة الغامضة المملوءة بالجمال، يستحضر كريستوف إلهة الحب فودو. والجمال والإبداع ، فريدا داهومى مع "لوكو، وبيترو وبيمبا وكل آلهة الرعد والنار" وتتحدى جوان دو دوا مارى ، ملكة الملائكة ، وبدوره فإن كريستوف يدعو إلى اجتماع " - Zeide Baderre Condozome " وقد وقفت فى أفواه مدافعنا ووجهتها". وأخيرا وعنما تشير جوان دو دوا حَمَل الإله والذى قبل تحدى خطايا العالم ، يتوسل كريستوف إلى دم الأسلاف المسكوب، والذى ارتفع مثل قديسين تحرير هاييتى. وقد عمل هيكَل الآلهة فودو ليس فقط كمصادر روحانية ولكن أيضا كمرشدين سياسيين ومدافعين عسكريين. وكونه مضاد للمسيحية والخطاب اللغوى الاستعماري الذى اعتاد على تبريره، كان فودو لاهوت التحرر:

سانت توسانت، والذي مات من أجل خطايانا،

سانت دوسالينز والذي مات عند الجسر الأحمر

مثل الإله الذي سقط في الفخ -

نار الأرض السوداء

التي فاضت من الصدع الرهيب

عندما تحدى مع رعد

الخداع بالألف ذراع

موسيقى المزمور الخمسين

ايشيو (ايسيو) ، شانجو (سانجو) ، وأورجون (أوجان)

حتى الآن فإن أنماطا معينة قد أكدت أهمية نفسها في ديناميكيات مسرح سيزير : المسئوليات المقدسة للفن في استعادة الهيكل الاجتماعي والأهداف التحولية للسيكودراما، والميثاق الحميم بين الممثلين والجمهور، والأهمية الروحانية والسياسية ويأخذنا عنصر التحليل هذا نحو تذوق الصلات بين مسرح سيزير وبين تقاليد يوروبية معينة وأساطير وفلسفة.

ومثل الشعائر ومثل المسرحية، وكممارسة كعملية من أجل الحالة الإنسانية، يقع مسرح سيزير تحت القوة المتداخلة الثلاثية لآلهة يوروبا سانجو، إله الرعد

والرسول المقدس، وأوجان إله الحرب والحديد ، وإيسيو إله تقاطعات الطرق المحتال وشخصية التحول وسيد الشعائر الأعلى.

والتمردون كريستوف ولوفاريتى وديساليينز ولوممبا وكاليبان وديلجى ليسوا هاملت غير الحاسم والذي يجادل فيما يتعلق بالأسباب الماركسية أو الوجودية. وجميعهم مستعدون للموت. وظاهرة الصوت العميق هي أساس الإشارات الثورية المنكرة للذات عند أبطال سيزير والذين من خلالهم سوف يستعيد الناس حيوتهم والهامهم ويولدون مرة أخرى من الدماء المسكوبة المقدسة للسود الهابطين. وهكذا كان الحال بالنسبة لديلجى، موضوع قصيدة سيزير الشعرية بعنوان "Memoriala Louis Delgrés". وكونه تمرد ضد إلغاء ثورة نابليون ١٨٠٢ للمرسوم الفرنسى عام ١٧٩٣ والذي ألغى العبودية وضد التطبيق الذى قاد حملته الجنرال الفرنسى ريتشبانز ، سقط ديلجى مع رفاقه عند قلعة ماستويا فى جوديلوب. وكان مثال ديلجى مؤثرا عند ديساليينز ، ليفايتت توسان. وفى يونيو ٢٨، من عام ١٨٠٢ ، فإن ديلجى وهو يجلس فى القلعة قد لوح مهدداً بالكمنجة وعزف حتى يلهم رفاقه. وبعد أن عرف الحرية ، فضل أن ينفجر إلى أجزاء ولا يعود إلى العبودية.

وفى الوقت نفسه التصعيد الحرفى لجثمانه فى السنة لهب انفجار المدفع وبينما لا تزال أوتار موسيقى الكمنجة معلقة فى الهواء، فإن ديلجى يجسد طيران طائر العنقاء، واحتضان الموت الهابط من أجل تجديد المجتمع. وحب الأب المحارب الشجاع لأوريزا أوجان، ويمثل مسرح وشعر سيزير إشارة ديلجى.

وفى مجلد شعرى بعنوان حلق الشمس المشقوق، مع صورة عن تراجيديا
وولادة والانتحار الافتدائى والمولد ثانية لأشعة الشمس وغروبها، يجد المرء اليمين
التالية: "إننى أدين بولائى لكل شئ يرشق السماء بفطرسه ولكل شئ مخلص
وخالد بكل شئ يتمتع بالشجاعة لى يكون جديداً دائماً ولكل شئ يعرف كيف
يعطى قلبه للنار لكل شئ يتمتع بقوة الظهور من حلم لا يتعب".

ويعبر المتمرد فى مسرحية سيزير الأولى الشعرية Et les chins se
taisaient، عن عاطفة ديلجى بلغة مفعمة بالنشوة.

مرحباً بالنهار والمحنة (من خلال النيران)

... دعنى أهرب من سلسلة بدون استراحة طوال

الطريق إلى احتشاد النيران التى تستطيع أن

تصعد بى، وتظهرنى وتجعلنى متوهجاً

أريد أن أكون الشخص الذى يرفض ما هو غير مقبول

وفى حياتك ذات الحلول الوسط ، فإننى أريد أن أبنى ...

الأثر التذكارى ... للرفض

وسوف أموت ولكن عارياً ، سليماً

إننى عارى

عارى فى الأحجار

أريد أن أموت

ولا أدري مدى الامتحان الذى سوف يظهره هذا الشعب لى

ولكننى أعلم أنه كان فى حاجة إلى شئ آخر غير البداية

شئ ما مثل الولادة

من دمي، من دمي

دعنى أقوم بتأسيس هذا الشعب

إننى أمشى ... افترض ... احتضن ..

وبينما يسمع كريستوف الـ Mandoucuman، الطبلبة العسكرية والمقدسة

للانسحاب - موحية بالموت - فإنه لا يهرب خوفاً، ولكن يحتضن إيقاعات كونية

والإيقاع الحيوى لضربات القلب التى تشبه دقات الطبلبة ، وتحفز الطيور التى

ترمز إلى الانتقال مما هو مادي إلى عالم الروحانية :

إننى قادم ولن ترانى أتعثّر. نعم يا كونفو . عندك وعندنا حكمة

تقول "عندما تشاهد سهما والذى لن يخطئك ، إرمى بصدرك

وقابله من جهة رأسه" تسمعنى ؟ من جهة رأسه.

كونغو، لقد شاهدت مرارا

طائر الطنان المتحفز فى تفتح نبات الداتورة

وتعجبت من درجة الضعف التى يستطيع معها الجسد

أن يبقى على دقات القلب بدون ما ينفجر

أفريقيا ، أيقظينى بنفيرك الكبير

واجعليه مفتوحا مثل طائر ضخمة

آه قفص صدرى لا تتفجر

دقى، يا طبول قلبى.

طائر الطوقان يكسر فاكهة ليف النخيل بمنقاره

مرحبا أيها الطوقان ، الطبال العظيم

أيها الديك ، الليل ينزف عند حافة فأس ضحيتك

مرحبا أيها الديك، الفأس الكادح

طائر الرفراف يشكل مانعا لضوء الشمس السكير

مرحبا أيها الطائر ، الطبال العظيم

طبله الديك، طبله الطوقان، طبله الرفراف

طبله دمي

دق ، دق يا قلبي

يا أطفالي ، عندما أموت ، فإن الطبله الكبيرة سوف تتوقف

ولذا دعوها تدق، وبينما تدق ، اتركوا الطبله الكبيرة

تدق نهرا من الدماء من أجلى

اعصارا من الدماء والحياة

جسدى ! (مأساة الملك كريستوف، الفصل الثالث، المشهد الخامس)

- إن عمل مأساة الملك كريستوف يحدده وجود الطيور الرمزية والعلو المتواصل لمكانتها الاجتماعية تقريبا من الديك المتصارع إلى مخترق الهواء والماء، طائر الرفراف، إلى قوة الاحتمال التي لا تقارن لطائر الطنان والطوقان اللذين يظهران أيضا في فصل في الكونغو.

لوممبا:

... تمنيت أن أكون طائر طوقان، ذلك الطائر الجميل ، لكى أعبر السموات،
معلنا للأجناس البشرية والألسنة أن الكونغو قد ولدت لنا ، ملكنا . يعيش الملك !
... الحرية !

لحظة نشوة

دعونا نتقدم مبهجين على خطواتى الاجتماعية

فى النهار الجديد ! فى انقلاب الشمس

ويتجمع التسلسل الهرمى للطيور مع الروعة الأسطورية لطائر العنقاء . ومع
صلوات فاستى، فإن الملك كريستوف، الديك المتصارع، يدفن تحت علامة طائر
العنقاء :

آه أيتها الطيور ، المثلثة باللقاح

اخترعوا له ذراعين خالدين :

طائر عنقاء أحمر اللون متوج بالذهب

ألحان جنائزية ، المدافع تحيى

وفى فصل فى الكونغو، يتطابق لوممبا مع طائر الطوقان وطائر الطنان .
وبدلاً من طائر العنقاء ، فإن رمزه المقدس هو طائر آخر أبو منجل . ويرفض
لوممبا جلد الثعبان التقليدى/ ملابس ملوك الكونغو:

لوممبا:

الأصدقاء لا يجعلوننى أفعل ذلك. وذات يوم فى الشجيرة قابلت روحى
الحيوانية: وكان لها شكل طائر. وعلامتى هى طائر، ذلك أفضل من الثعبان.
ولكى أدخل اليوم الجديد، الجناحان الذهبيان لطائر أبو منجل.

- ويستشعر لوممبا الخيانة التى تنتظره ومثل لوفريتير من قبله بـ ١٥٠ عاما
فإنه يذهب "ليموت حياته" معنى ذلك أن يموت من أجل ما عاش له. وبينما
يتحدث عن هاجس الموت لديه والمصير الذى ينتظره ، فإن الشفق المنقضى وكمال
الفجر، واحتضان العاصفة والتعميد فى الدم والنشوة الشديدة للتفكيك التطوعى
لشخصية أوجان جميعها تتسق فى غناء تراجيدى وافلاطونى مع شريك راقص.

لقد رقصنا رقصة حياتى ! عندما أنصرفن عندما

أكون منتها مثل الشهاب الأعمى والذى يصيب بالعمى فى سماء الليل

وعندما تصبح الكونغو ليس إلا فصلا مطعم بالدماء

وتكون جميلة ، وما زالت جميلة وتحفظ

بالأيام الرهيبة ليس أكثر

من قطرات قليلة من الندى والذى يجعل

ريش طائر الطنان أكثر جمالاً

من أجل تخطي العاصفة

لا داعى للحزن، يا عزيزى . ارقص معى حتى الفجر

وامنحنى الشجاعة

لكى استمر حتى نهاية الليل

سيرى . أيتها المتعجرف عليك اللعنة ! ألا تستطيع رؤية الموت وهو
ينظر إليك فى العين ؟ أنك تموت ولا تلاحظ ذلك .

لوممبا . إنتى أموت حياتى وهذا يكفينى .

سيرى . انظر ! وهو كذلك أيها النبى ، ماذا ترى الآن ؟

(فصل فى الكونفو، الفصل الثالث، المشهد الخامس)

إن أبطال سيزير الذين يضحون بأنفسهم هم طنطاليون فى سعيهم نحو ما هو
مطلق ويعتقون مذهب ابوللو فى وضوح الفكر والعمى، ومذهب ديونيسيس فى
احتضانهم للأرض ومذهب برومتيوس فى حبهم الجرى للمجتمع. ويشرح الكاتب
النيجيرى وول سوينكا إرادة برومتيوس بالطريقة التالية :

من أجل القيام بـ، غريزة برومتيوس فى التمرد، نقل العمل إلى هدف إبداعى
يحرر الإنسان من اليأس المدمر تماما ويطلق من داخله الاختراعات القاهرة جداً

والنشطة جداً والتي وبدون استغلال أرضية الهوة ، تختصرها بآمال خيالية" .
وهذا الوصف الأسطوري اللاتيني الأغريقى عن دوافع أبطال سيزير ليس غير
متوافق مع المسرح الكاريبى والأفريقى عند سيزير. وفى مقابلة مع لينر يفسر
سيزير الروابط التى يصنعها بين الشعائر البدائية فى حوض البحر المتوسط
والأفريقية وشعائر فودو.

سيزير:

إن ما يثير فضولى هو الشعر الإغريقى البدائى . والتراجيديا الاغريقية
البدائية. وعلاوة على ذلك، فإننى أقدر العالمين الإغريقى واللاتينى فى
بدائياتهم. وفى الأساس فإن المرء يدرك أن الحضارة الرومانية أو الحضارة
الأغريقية ليستا فى بداياتهما منعزلتين عن الحضارة الأفريقية...

جين إل. هذا ما أدهشنى فى احتفالات "فودو"،

سيزير:

لكن من الواضح ...

جين إل. قلت لنفسى : إنتى فى اليونان

سيزير:

بالضبط . فقط دعنا نكون حريصين. فى الاغريق وفى زمن ديونيسيس...
ليس غريباً جداً، إنها ليست مسألة جنس بشرى، ولكن مسألة حضارة. فكل

- الشعوب المشتغلة بالزراعة فى اليونان وفى روما وفى حوض البحر المتوسط كان لديها آلهة استرضائية.

والشكل الذى يضم المصادفات الكاريبية والأفريقية والبحر متوسطية والتي هى تحت الاعتبار هنا هو أوجان. وفى الفصل الرائع حول سوينكا فى علامات الغزو / أقنعة المقاومة : اختراع الهويات الثقافية فى الدراما الكاريبية والأفريقية والأمريكية ، يشرح أولانتيان بأن مبدأ أوجان هو "مبدأ ذكورى فى التفوق، الاحتفال المترف بالرجولة التى تشكل النسيج الرمزي لعاطفته، الإرادة الكبيرة، اختراق الوجود، وأوبا أوجان القضيبى. وبالإضافة لذلك، فإن أوجان هو يوروبا "إله النشوة والجرأة الإبداعية غير أن إرادة أوجان الجريئة ليست نهاية فى حد ذاتها. ويعتبر إبداعه مقدمة للخلق نفسه وهكذا فهو مرتبط بأبللو. والإرادة المجنونة التى حررها لصالح المجتمع تخبرنا بأن أوجان بالإضافة إلى ذلك، هو شئ ما آخر: برومثيوس. وهكذا فإن ادعاء سوينكا بأن "أوجان يمكن فهمه على أفضل وجه فى القيم الهيلانية لكونها كلية فضائل برومثيوس وأبوللو وديونيسيس". ويعطى لوفارتير مثلاً على مثالية أوجان.

ما أملكه : قليل

زنزانة فى العصر الجورى

زنزانة صغيرة ، يرسم الجليد خطوطها مع قضبان بيضاء

والجليد هو السجن

الحارس أمام السجن

ما أملكه

رجل وحيد محبوس في

بياض

رجل وحيد يتحدى

الصرخات البيضاء للموت الأبيض

(توسنيت، توسنيت لوفارتير)

انتفاضات الليل في الأربع أركان

لهذا الفجر

تشنجات الموت المتجمد

مصير عنيد

صرخات تتصب من أرض صامته

وعظمة هذا الدم لمن تتفجر مفتوحة؟

- والخبير العسكري الذي لا يقارن والذي قاد تمرد جيوش نابليون والمعروف بـ "بابا" توسينت عند الجماهير، وفي جمع بين الاستشهاد والإحساس بأن عليه إبعاد نفسه عن المشهد من أجل إنجاز مصير هايتي، فقد سمح توسينت لنفسه بأن يأسر ويذهب للموت في سجن من الجليد في الجبال الجورية لفرنسا. وفي أثناء ليلة يونه ٧-٨ في الخارج، وهو على ظهر السفينة هيرو في الطريق إلى فرنسا، كتب توسينت "في الانقلاب على، قطع المرء في سانت دومانجو - فقط جذع شجرة حرية السود، وسوف تنمو مرة أخرى من خلال جذورها لأنها عميقة وبأعداد كبيرة".

وفي مسار حياتهم كحالمين، ومحررين وبنائين شعوب، يوضحون الطريق لشعوبهم، يعكس أبطال سيزير تفاصيل حياة أوجان. وفي دراسة عن مشهد جليدي، يقدم لاوال رؤى تتعلق بمساهمات أوجان والعلاقة الحتمية بين سانجو وأوجان. وطبقا لأسطورة يوروبية واحدة:

عندما وصل أوريزا للمرة الأولى إلى الأرض، كانت الغابة البدائية كثيفة جداً لدرجة لا يمكن اختراقها، ولكن استخدم أوجان سيفه الحديدي لشق طريق في الغابة. وباختصار، فإن حديد أوجان قد مكن البشرية أن تحول سطح الأرض من غابة بدائية إلى ما يعرف اليوم ببيئة مريحة ومجتمع منظم حيث يخضع الفرد إلى مجموعة قيم بدونها لا يستطيع المجتمع ان يتماسك. وعلى الرغم من حقيقة

أن أوجان، كم صور فى الأساطير، متوحش وقلق، إلا أنه يكره الكاذب والخائن واللص وكل من يخرج عن قواعد الأخلاقيات. والقسم الكاذب على وسيلة حديدية معناه التعرض لغضب أوجان الشديد. وهكذا فإن أوجان ليس فقط رمزا للصناعة والاختراع ولكن أيضا حارس للأخلاق الإنسانية والتي يعتمد عليها الاستقرار والتقدم الاجتماعى.

ويبدو أن أوجان (إله الحديد) كان ذات مرة مرتبطا بالفأس الحجرى قبل أن يكتسب يوروبا معرفة العمل فى الحديد، حيث إن الفئوس الحجرية تشكل أكثر الرموز تقديسا فى بعض الأضرحة المكرسة للإله. وعلى الرغم من أن الفأس الحجرى يرتبط الآن بسانجو (الذى يقذفه من السماء أثناء العاصفة الرعدية) فإن إله الرعد يعتمد على أوجان فى إنتاجه. ولا عجب، فإن التقاليد تطلب من سكان المنزل الذى ضربه البرق أن يلجأوا إلى ورشة حدادة.

عند مفترق الطرق

إن أبطال سيزير هم فى الأساس نفس الشكل ، ثوريون، وتسير مسرحياته من دراما استعمارية وشعرية جدا مع شكل متمرد ذو نموذج أصلى (Et les chiens se taisaient) إلى الدراما التاريخية المتعلقة بالكاريبي كريستوف (مأساة الملك كريستوف) والأفريقى لوممبا (فصل فى الكونغو) إلى التجسيد البسيط المرسوم للعبد المتمرد كاليبان فى العاصفة. ومن شخصيات هؤلاء المتمردين الأربعة تظهر تجربة السود. ويقف مسرح سيزير عند مفترق طرق تجارب السود ما بعد الاستقلال والمناهضة للاستعمار والاستعمارية.

والمسرحيات الأربعة تنتهى جميعها بطريقة غامضة. فمسرحية Chiens تنتهى بموت المتمرّد ورؤيا بحر الكاريبي الأزرق مزينا بجزر ذهبية وفضية فى ضوء الفجر. وتنتهى مسرحية مأساة الملك كريستوف عند موقع بناء فى الجبال مع سقالات جثة الملك كريستوف ورؤية مرحب بها للبعث ، وطائر العنقاء الأحمر المتوج بالذهب فى حقل أزرق سماوى. وتنتهى مسرحية فصل فى الكونغو مع يوم الاستقلال ١٩٦٦ فى الكونغو الذى يحتفل به فى خطبة تمتلأ بالأكاذيب والحسابات السياسية من جانب موكتو الرجل العسكرى القوى وسير الأكفان فى يوم ولادة الشعب. وتنتهى العاصفة بصرخة الحرية المسموعة لكاليبان مع بقاء المستعمر بروسبيرو فى الجزيرة، موحيا فى سطره الأخيرة بأن الاستقلال لن يفك بسهولة الروابط التى تربطهم. وكل المسرحيات الأربعة تنتهى عند مفترق طرق العمل غير المكتمل لبناء الأمة. ويوضح سيزير هذه النقطة فى مناقشة بُعد كريستوف والذى بالغ فيه العلماء الأوربيون . وبالنسبة لسيزير :

هناك شئ ما محزن، إنها تلك الشفقة التى لا يراها أبداً المؤرخون الأوربيون، إنه البعد المحزن لرجل يخرج من العبودية ويريد تربية شعبه، ويرى نفسه على نوع غير عادى من الصوفية. ويستخدم كل الوسائل المتاحة أمامه فى وقته، غير أن هذه الوسائل لم تكن دائماً هى الأفضل. ولكن هناك شئ ما عظيم يفتدى كريستوف، والذى يفسر كيف لا يمكن أن يكون برجوازيا صغيرا من هاييتى مثل البابا.

وهناك عظمة كريستوف خلف كل ما هو سحري. وهذا هو السبب
فى عظمة كريستوف على الرغم من العظمة التراجيدية. شئ يتعلق
بيرومثيوس. وهذا لا يعنى أنتى معجب بكريستوف أو إنتى اتخذه
كنموذج. فمن خلاله أحاول أن أفهم موقف رجل يرتفع من العبودية
وتأسره ضرورة بناء الأمة ويظل هناك.

وفى هذا الصدد وعند مفترق طرق تجارب السود فيما بعد الاستقلال
والمناهضة للاستعمار والاستعمارية ، عند مفترق طرق عمل بناء الأمة غير
المكتمل، عند مفترق طرق التراجيديا، فإن مسرح سيزير هو أيضا تحت حكم
ايشيو، بابا ليجيا، والذي هو فى الحقيقة لوا الهاييتى أو أوريزا اليوروبى فى
مفترق الطرق.

ايسيو، إله التحول ، الرسول والمحتال لكل الأوريزا، ويدعى أيضا
ايسيو اليجبارا ، وكيل التغير. وايسيو (الرسول المقدس) ، المحرض
على الخلافات والصراعات. وتكمن أهمية ايسيو فى حقيقة أنه
الرسول المقدس وأساس الديناميكية. وبدون تعاونه لا يمكن إقامة
أى شعائر ولا يمكن أن تكون أى عملية مؤثرة. والسوق هو
ميدانه. وكونه المحتال المقدس وراعى آسى (القوة التى تجعل الأمور
تقع) ، فإن ايسيو هو وكيل التغير.

وهناك جانب لإيسيو متوارث فى كل الأشياء سواء المفعمة بالحياة
أو الجامدة ويشحنها بقوة الوجود وفى نفس الوقت يخضعها للتغير.
ويرتبط ايسيو بإيقاع الوقت والحركة ، والبداية والنهاية، والقديم
والجديد، والايجابى والسلبى، والحياة والموت، والشرق والغرب وكل
مباهج وأحزان الوجود الإنسانى.

وفى العاصفة لسيزير ، فإن بروسبيرو هو تجسيد للعقلانية الكلية والقوة
التكنولوجية القاهرة والسيطرة ، والتصورات الغريبة عن الملكية والنظام. وتسكن
آلهة كاليبان عند مفترق طرق الخير والشر، وحتى شانجو هو محتال، كما تكشف
أغنية كاليبان:

انسى أن تعطيه مساحة إذا كنت تجرأ :

فهو سوف يشعر بالراحة رغم أنفك !

ارفض أن تجعله تحت سقفك على حسابك !

فهو سوف يمزق سقفك ويرتديه كقبعة !

من يحاول أن يضلل شانجو

سوف يعانى من ذلك

شانجو . شانجو هه ! (العاصفة ، الفصل الثانى، المشهد الأول)

- وتعتبر حفلة زفاف ابنة بروسبيرو، ميراندا ، والتي قد حمى فضيلتها من
التقدم المتصور لكاليبان، هي المناسبة التي فيها يظهر ايشيو.

ميراندا. لكن من هذا ؟ لا يبدو أنه خير جدا ! وإذا لم أكن خائفة
من سب الإله، لقلت أنه شيطان وليس إله.

بروسبيرو ... ماذا تفعلين هنا ؟ ومن دعاك ؟ انتى لا أحب مثل
هذا السلوك غير المنضبط حتى من إله !

ايشيو . قلكن هذا هو المقصود .. لا أحد قد دعانى ... وهذا شئ
غير لطيف! لا أحد قد تذكر ايشيو المسكين ! لذا فقد أتى المسكين

ايشيو على أية حال ! هيه هيه ! ...

ايشيو يستطيع تأدية حيل كثيرة،

اعطيه عشرين كلبا !

وسوف ترى حيله القذره ...

ايشيو يحتال على العروس

وفى يوم الزفاف

تدخل فى فراش خاطئ ...

ايشيو يمكنه رمى حجرا أمس

ويقتل طائرا اليوم

ويمكنه أن يخلق الفوضى من النظام والعكس صحيح ..

أوه ، ايشيو مبتهج ؟

أيشيو هو جنى مبتهج

ويمكنه أن يضريك

يمكنه أن يضريك

يمكنه أن يضريك

يمكنه أن يضريك، يضريك (العاصفة، الفصل الثالث، المشهد الثالث)

ويعتبر ظهور ايشيو علامة على بداية نهاية قوة بروسبيرو وسيطرته على كاليبان. ويقلب ايشيو العالم رأسا على عقب وبهذا المعنى فهو وكيل ثورى للتغيير، ويعزز تمرد كاليبان ويسرع بتحوله. ويستحوذ عليه من قبل رعد شانجو وشجاعة المحارب اوجان ، وقدرة ايشيو على التغيير والسلاح المعجزة لقدرة ايشيو، ويتقدم كاليبان ليتعارك مع بروسبيرو ويقبض على لغة القوة لكى يعبر عن وعيه الراديكالى:

كالبيان :

لا بد أن تفهم بعض الأمور القليلة، يا بروسبيرو.

لسنوات كنت أحنى رأسي

لسنوات كنت أتقبل حالي

أتقبله ! أتقبله ! كله

اهاناتك ، وعدم اعترافك بالجميل

وما هو أسوأ من كل الباقي

تتازلك

ولكن الآن ! انتهى كل شيء

انتهى، هل تفهم

قوتك

ونفس الشيء ينطبق على كلابك المطاردة

قوتك البولسية ، تدخل السيطرة على الشغب

وهل تعرف لماذا لا ألعن ؟

هل تريد أن تعلم السبب

لأنه فى يوم ما اعلم أنتى سوف استحوذ عليك

مطوق. وعلى نفس الوتد الذى اعدده

لى . يطوقك

.

بروسبيرو أنك ساحر، ومشعوذ ومخادع

تخدع نفسك.

وتكذب ، انك تعودت على الكذب

وقد كذبت على واتقنت كذبك جدا

كذبت على فيما يتعلق بالعالم، وكذبت على فيما يتعلق بى

كثيرا لدرجة أنك فرضت على صورة لنفسى

والتى اقتنعت بها تقريبا

وأنتى - متخلف كما تقول ، وغير قادر على اتقان

المهارات الأساسية.

هكذا أردتى أن أرى نفسى

مثل هذه الصورة التى أعطيتها لى عن نفسى، أكرهها

وهى مزيفة

ولكن الآن ، وقد استغرق الأمر طويلا ، الآن فإننى اعرفك

أيها السرطان فى قلبى واعرف أيضا نفسى

وعلى فكرة فإن الفرصة متاحة أمامك للخروج الآن.

ويمكنك أن تكف عن العمل وتخرج الجحيم

ويمكنك العودة إلى أوروبا

آه ! أنك لا تصفى إلى

أنا متأكد أنك لا تريد المغادرة

أوه هذا يجعلنى أضحك، مهمتك التى تدعى هكذا

"عملك"

ندائك يحاول جعل حياتى بائسة،

لكى امكث على مؤخرتى

وتصب اللعنة على ! (العاصفة، الفصل الثالث، المشهد الثالث)

ظاهرة البشرية المبتهجة

وكما يقول سيزير في الدفتر ، فإن حبه للجنس البشرى الأسود حب طاغى
ولكنه ليس متحيز عرقيا :

حيث إنتى متحصن فى هذا الجنس البشرى الفريد

وما زالت تعرف حبى الطاغى

ذلك ما أريد

هو من أجل الجوع العالمى

من أجل العطش العالمى

وكما تجسد العاصفة ، ويوضح خطاب كاليبان أعلاه، فإن سيزير هو ناقد
انسانى للممارسات الاستعمارية الأوربية، وناقد للإرادة الأوربية فى السيطرة،
وفى تعريف وتمثيل الشعوب والأماكن المسيطر عليها من خلال نظره بروسبيرو.
وقد سار ظهور الظاهرة الإنسانية الأوربية فى خطوات متوازية مع الدخول
الأوربى إلى ممارسات العنف والاستغلال والاستعباد والمذابح الاستعمارية والتى
تخط من قيمة الإنسان. وكانت الظاهرة الإنسانية الأوربية حصرية : فهى تشمل
ما استعمر. قهى جانب من Ifogbontáayése : فى البحث عن إعادة صنع
وتحسين العالم ، بحث من أجل "وحدة فى التنوع" . وفى مسرحيته الأولى، التى

كتبت فى ١٩٤٦ ، يضع سيزير رؤية الوحدة فى التنوع والظاهرة الإنسانية العالمية فى حلم يقظة غابة المتمرد . ويتخلى المتمرد عن الكراهية كشكل من الاعتمادية والاستعباد . وفوق كل هذا فإن ما يبحث عنه هو الحرية بكل كمالها الإنسانى .
إنها رؤية مجتمع ما زالت تتحدى العالم فى تحقيقها .

المتمرد . الحققد ؟ لا . أن تكره معناه أن تظل معتمداً .

ما هى الكراهية ، إذا لم تكن قطعة الخشب المربوطة فى رقبة العبد وتجعله مقيداً .

أو النباح الكبير للكلب الذى يمسكك من حلقك

وأنا ذات مرة قد رفضت أن أكون عبدا

أعتقد أن العالم قد يكون غابة . حسنا !

فهناك الأشجار لاستوائية وبعض أشجار البلوط الحية، وبعض

أشجار الصنوبر وبعض أشجار الجوز الفاتحة

وأريدها جميعاً أن تنمو، كثيفة وقوية، مختلفة فى الخشب

وفى التحمل ، وفى اللون

ولكن متساوية فى الحواف وذات حيوية وبدون أن تعوق

واحدة الأخرى

مختلفة في أساسها

ولكن أوه

مبتهج

اترك رؤوسها تتقابل نعم، عاليا في الارتفاعات السماوية

حتى تشكل من أجل البشرية

سطحا واحدا

وأنا أقول السطح الواحد والواقى فقط

(chiens، الفصل الثانى)

ماى جوزيف

علم أساطير سيكوراكس

روح التبادل وحالة أكل لحم البشر

المشعوذة، والملكة والعبد، والأم ، والساحرة والثورية - تفجر سيكوراكس رواية التحديث البصرى بعوائدها الانشقاقية فى عاصفة شكسبير. وأرض أم التمثيل الأسطورى، والطبيعة البكر، أو الروح المتعلقة بالأم، فإن سيكوراكس تجسّد إعادة روية راديكالية لقوة داخل الصراعات القومية. وحتى وقت قريب، وكونها شخصية مهملة فى مسرحية شكسبير الأخيرة، تقدم سيكوراكس نقدا مثيرا لمحو النساء كمشاركات فى السياسة فى الدولة الحديثة. وتشعر اهتمامنا نحو تاريخ الفوز الاستعماري، والتحرر القومي، والذي قد سلم النساء إلى ظلال تشكيل الأمة الحديث. والانعكاسات النسائية الحديثة على سيكوراكس تستجيب إلى التعديلات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية الأولى فى العاصفة والتي تهملها وتركز فقط على آريل وكالبيان وبروسبيرو. وكما يوضح ريتمار فى مقاله كالبيان (١٩٧١) ، فإن القوة الاستعمارية لكالبيان / أكل لحوم البشر - كما توضحها مسرحية مور اليوتوبيا (١٥١٦) ومسرحية مونتين حول أكل لحوم البشر (١٥٨٠) ومسرحية شكسبير العاصفة - قد ولدت مرة أخرى العمل المتقن لقراءات الجنوب - الشمال للدولة الناشئة بالنسبة للروايات الاستعمارية وما بعد الاستقلال عن قوة الدولة.

- والأعمال آريل (١٩٠٠) لكاتب أورجواى رودول، وكاليبان يتحدث (١٩٢٦) للفرنسى جوهنيو، وبروسبيرو وكاليبان: سيكولوجية الاستعمار (١٩٥٠) لمانونى وبشرة سوداء، أقتعة بيضاء (١٩٥٢) لقانون، ومتعة المنفى (١٩٦٠) لجورج لافج، وآفريقيا والتفتيت الثقافى* (١٩٧١) للكينى ثيونجو ومثال شكسبير (١٩٧٠) لكلاارك ، وهل تحبنى يا سيدى ؟ (١٩٧٧) لوالاس، والعاصفة (١٩٦٩) لسيزير كلها تقدم أكثر المعالجات لكاليبان أثارة. واستبعاد سيكوراكس من هذه النصوص يكشف عن الاستعمار. ونقرأ عن سيكوراكس من خلال تاريخ بروسبيرو فى الاستحواذ وفى كونها مستحوذ عليها. وهى أول مصطلح فى الاستيلاء على الملكية وآخر مصطلح للرغبة ككيمياء.

إن سيكوراكس تعتدى على منطقة أبطال تشكيل الأمة الذكور كحضور ممزق، وغالبا ما سمع عنها أكثر مما شوهدت. وعلى العكس من ابنة بروسبيرو ميراندا، والتى تذكرنا بها فوسكو الشخصية الأنثوية المهمة الأخرى فى العاصفة، تجسد سكوراكس فطرة التحيز عرقيا. وهى تثار كشاغلة أصلية لآرجير، الأرض البدائية فيما قبل الاستعمار خارج خيال علم الخرائط الأوروبى. وفى استيرادها التاريخى المثير للذكريات، فإن ظهورها كخضوع أسود سمعى خارج الاستناد إلى رؤية العين الأوروبية يوضع بالفعل كنظام علامات متشابك : فهى تسمع ولا ترى ولذا تشغل مكانا خارج رؤية لغة المنطق الأوروبية. ومع ذلك فهى الصمت البصرى الأجبارى لجسدها غير العقلانى المسجون والذى يتعلق به منطق بروسبيرو. وتؤكد بربريتها كياسة بروسبيرو الكلامية. وصمتها الصوتى يصيب

الإنسان بالصمم حقا حيث إن همجيتها المهددة وقدرتها على التوالد والقوى السحرية، وحقوق الأرض بفضل وطنيتها جميعها تدل على حدود القلق الذكوري الأوربي، ولذلك لا بد أن تختفى وتقهّر. ولكن كما توحى سيكوراكس فإنك تستطيع أن تسجن جسد أحد الرعايا الذى نزعته قوته تاريخيا ولكن لا يمكنك محو سماعه.

وكمواطن من حداثة العالم الجديد، فإن سكوراكس وهى موضوع منحاز جنسيا ومستعمر وفيه شئ من العنصرية، تعود إلى مشهد قهرها. وهذه المرة تعكس قصتها، وهى تسافر إلى الإمبراطورية السابقة ، بريطانيا - وإلى الغرب - وتقاطع تصورات الإنسانية العالمية، من خلال القيام بسحرها الحديث الخاص: الادعاء بالمواطنة الديمقراطية. وتفصح صرخة سيكوراكس التجاهل الأيديولوجى لخطاب الغرب اللغوى والداعى إلى الديمقراطية وتتحدى حدود علم بروسبيرو عن مواطنة البيض ذات الامتيازات فى بريطانيا.

إن سماعية سيكوراكس هى رابطة ديسبورية قوية بين تشكيلات موضوع العالم الجديد والتشكيلات الأفريقية والأوربية والكاريبية. ويثير صوتها الحقول المعرفية التاريخية الغامضة والتى من خلالها لا بد أن تكون الصراعات الثانوية مادية. وهى قوة لها صداها خلف الدولة الناشئة حيث أنها تتقن الرواية الاختيارية للمالك والمملوك، وأكل لحوم البشر والمأكول ، وتفكك سيكوراكس الامبراطورية وماهية اللغة الانجليزية والذكورة بينما فى الوقت نفسه تشكل

الخطاب اللغوى فى التحديث والرغبة والحقوق الطبيعية فى مواجهة الوحشية.
لأوربا مع فانتازيتها فى كل مكان.

وكمدخل نحو حل الغاز القيود النفسية للقوة والجنس والعاطفة القومية فإن
سيكوراكس فى الوقت نفسه هى بنت الوطن الأصلى وموضوع حديث فى الأمة
الجديدة وصرخاتها تحرر الاقتصاديات غير المعلن للتبادل. وتفرض على
براجماتية أنظمة العالم الرأسمالى الناشئة عصبية المرونة والوكالة التابعة.
ويخلق حضورها قلقا متناميا فى المحتل المستعمر.

وإذا كان بروسبيرو يجسد التوير والدول الحديثة الناشئة فى أوربا القرن
الساداس عشر (فى هذه الحالة ميلانو ونابلى)، فإن سيكوراكس تمثل منطق
تجربة بروسبيرو فى الخسارة والاستحواذ. وتعتبر سيكوراكس علامة على
حرمان بروسبيرو من حقه الشرعى عندما أطاح به أخوه من على العرش. وهى
أيضا تذكرنا باستيلاء بروسبيرو غير القانونى على أرضها. وتجسد سيكوراكس
شكسبير السحر الشيطانى للجغرافيا الخفية المرتبطة بالإله الوثنى ستابوس
Setabos والذى يعتبر "الشيطان نفسه" وعلى النقيض من ذلك ، فإن بروسبيرو
هو سحر أبيض، سحر المساحة الشرعية لعلم الخرائط الغربى، كيمياء التاريخ
الغربى التى اكتسبت شرعيتها من خلال تكنولوجيا الاستعمار والسيطرة.

وتعتبر سكوراكس علامة على الحدود الخارجية لمعرفة أوربا بنفسها جغرافيا
وسياسيا. وهى تجعل الانفجار النفسى والمعرفى مسموعا فى عالم علم الخرائط

التتويرى المشفر والمحفور والمكتوب والذي يخبر عن روايات حالة الدولة والكياسة الأوربية. والصدام مع سيكوراكس والتي يعلن آريل أنها من الجزائر يحو سلطة بروسبيرو على ما هو معروف ويكشف عن رعبه من الحقائق المعرفية الأخرى التي اتضح تشوهاها خلال هذه المواجهة. وكونها نزلت إلى ساحرة "الغضب غبر الملطف" فى قراءة بروسبيرو، فإن سيكوراكس تفجر ساحة المعرفة الغربية باستيعابها لسحر معرفى مختلف ويلوث سجنها على يد بروسبيرو وموتها الغامض خطاب بروسبيرو اللغوى عن الحضارة والغزو من خلال الخضوع الراديكالى للغضب الفطرى. وتظهر سيكوراكس السحر القوى لتصميم الذات والحكم والذي له صدى من خلال المناظر الطبيعية المضطربة لتاريخ التتوير.

وعندما تظهر للمرة الأولى فى عاصفة شكسبير، فإن سيكوراكس يطلق عليها وصف الظهور الوحشى لشعب الجزيرة المستغل الآن، والتي جغرافيتها الخيالية تعصر العالم الجديد. وكعلاقة على العنف غير الناطق للتاريخ، فإن سيكوراكس يتم تفضيلها كموهبة معذبة لشعب الجزيرة المسروق. وحضورها بدوره يزود بروسبيرو بأدوات قياس مشابهة للخوف والحرمان والتي من خلالها يغير من حكمه. وتتحول قيمة سكيوراكس من ملكة حاكمة إلى عبدة مسروقة، مكنت بروسبيرو من أن يصبح مالك/ ملك شعب الجزيرة غير الشرعى. فهى الرعب المقهور فى وسط دولة بروسبيرو المملوءة بالرعب، والوكيل الطبيعى والذي يعاق وصوله المشروع إلى ملكية الجزيرة بسبب قوة بروسبيرو.

إن مواجهة سيكوراكس مع أوروبا فى العاصفة تسن قانون كيمياء الدولة الآكلة -
للحوم البشر والشاعر والكاتب المسرحى البرازيلى دو أندراى De Andrade فى
مقاله "مانيفستو أكل لحوم البشر" دسن أثناء فترة التحديث البرازيلية فى
العشرينيات علم أكل لحوم البشر كنظرية تبادل. ومحركا تصور أكل لحوم البشر
بعيدا عن التحليلات القصصية والانثربولوجية للسياح المستعمرين، فإن أكل لحوم
البشر يقدم تحليلا عن الاستهلاك والرغبة فى المواجهة الاستعمارية. وكان
مشروع أندراى Andrade هو خلق ثقافة قومية من خلال استهلاك ونقد النفوذ
الأجنبى والوطنى. وابتلاع التأثيرات الثقافية المستوردة وهضمها وإعادة عملها
مرة أخرى وفقا للظروف المحلية. وفى كلمات دى أندراى ، المخرج البرازيلى
لفيلم Macunaima (١٩٦٩)، تعديل لرواية ماريو دى أندراى الحديثة ١٩٢٨ "إن
أكل لحوم البشر هى طريقة نموذجية لظاهرة الاستهلاك فكل مستهلك..
ينزل إلى أكل لحوم البشر هؤلاء الذين بوسعهم أكل الآخرين من خلال استهلاكهم
للمنتجات، أو حتى بطريقة مباشرة أكثر فى العلاقات الجنسية الأبطال
الجدد ... يحاولون التهام من يلتهموننا".

إن أكل لحوم البشر عند أوسولد دى أندراى يعقد النظريات الاقتصادية فى
قيمة الاستخدام والتبادل ويضيف بعدا متمردا وماديا. وتخطب قراءته الدقيقة
عن رأس المال كاستهلاك الحقيقة العنيفة والمصغرة للغزو والإخضاع والحسابات
البسيطة للطيب للمستعمرين الطيبين والمستعمر السيئ. وفى مناطق الرغبة
والكبت المتداخلة فى أكل لحوم البشر فإن سيكوراكس مثل بروسبيرو - هى

ساحرة منفقة، تشارك فى تبادل سحر شيطانى يتعلق بأكل لحوم البشر من أجل الاستحواذ على الآخر. وكل منهما يخترع الآخر كشر والذات كخير. ومع ذلك تنزل كيمياء سيكوراكس إلى قوة حاكمة. وتوصف كأكلة لحوم البشر، بينما سحر بروسبيرو هو فن مسخر لعلم الاستتارة.

وفى علم جينات المصطلح أكل لحوم البشر، يسجل هولم Hulme الأحداث التاريخية الاجتماعية المحيطة بروايات أكل لحوم البشر كإلتهام لحم الإنسان وفك الارتباط الأيديولوجى لأكل لحوم البشر. ومن خلال قراءة مشاهد الاستهلاك المادى والقانونى والروحانى للأجساد الطبيعية فى تكوين الدولة. ويفجر تحليل هولم جدلية المستعمر ضد المستعمر ويكشف عن مرجل هائج من الأرضيات والهويات المتصارعة والمتضاربة. وبعد أن وصف من خلال لغة أكل لحوم البشر (على سبيل المثال) دافع مانديفيل "الرجال الذين وقفت رؤوسهم فى صدورهم" والذى اكتسب شعبية فى محاضرات بصورة مريرة مثل كتيبات برمودا ١٦١٠ وتحليل رالف عن Guiana، وتلك التى قام بها سميث وماجلان وكوليبوس، فإن العالم الجديد شعب جزيرة سيكوراكس - قد تشرب بفكرة ما أطلق عليه قانون "القوة الشريرة".

إن شرعية الاستحواذ تظهر كميدان صراع فى الصدام الاستعمارى بين الرجال فى أرشيف هولم "بروسبيرو وكاليبان". ومع ذلك فإن هولم لا يناقش سواء كان أو كيف أن أكل لحوم البشر الأيديولوجى ربما يمكن من قراءة تهدف

إلى غاية. ومن هنا فإن نظرية اوسولد مفيدة فى التفكير من خلال فكرة أكل لحوم البشر الأيديولوجى كممارسة هامة فيما بعد الاستعمار. إن عدم التوقيع المتعلق بأكل لحوم البشر عند أندريتا يسمح لسيكوراكس بأن تمزق الإطار التركيبى للتاريخ بين الرجال، وتعيد كتابته بمصطلحات مختلفة تمامًا.

- وتتحدى سيكوراكس حيوانيتها المفترضة ، والذي يرتبط بجسدها الحامل الأموى. وتتخطى الحكايات الانثربولوجية والتاريخية فى أكل لحوم البشر والتي توافرت من خلال الكشف عن حدودها المنطقية. وتظهر صرخة سيكوراكس "القوة الشريرة" لابن البلد الذى يوسم بالبهيمية وتفضح هذه القوة. وكما يلاحظ قانون فى التبادل العنيف للملكية الأرض فى السوق الاستعماري، فإن المستعمر يجعل ابن البلد بهيميا ويصفه بتعبيرات حيوانية مثل أسراب الجراد و..... . وسيكوراكس كشخصية نسائية من البلد فى هذا الاقتصاد مثل "شيطان ذو عينان زرقاويان" والذي يخرج جسده الحامل قوة العمل الحرة على الرغم من أنها شريرة، قوة عمل شيطان صغير به نمش - ولا يتمتع بشكل الإنسان المكرم "والذى سوف يبقى على بروسبيرو فى الخدمة". وتظهر كأكلة لحوم بشر من خلال أنظمة الرأسمالية والتي من خلالها يستهلك جسدها الأسود الحامل المستبعد كقوة عمل حرة. وهى السلطة المستهلكة لجزيرة غير هامة فى الأطراف الخارجية للخيال الأوربي.

وتعتبر سيكوراكس أكلة لحوم بشر وأيضاً مأكول لحمها. وهى تجعل الاقتصاد الرأسمالى المتعلق بأكل لحوم البشر أحشائيا ومن خلاله يتم تزييف انتاج وتمثيل

الدولة الحاكمة - أحدهما أوربية والأخرى من العالم الجديد (على الرغم من كونها تقع جغرافيا في العالم "القديم" غير المسكون في شمال أفريقيا، المفترض أنها الجزائر في نص شكسبير) ومن خلال نشر منطق أكل لحوم البشر والالتهام، فإنه يمكن قراءة نظرية الاستخدام وقيمة التبادل الاستعمارية وما قبل التصنيع ومع ذلك معاصرة جداً في المسرحية. إن سيكوراكس، مواطنة شعب الجزيرة الفطرية يتم استثمارها.

وفي هذا الاقتصاد فإن بروسبيرو لا بد أن يسقط على سيكوراكس كل ما يخشاه في نفسه وحدائته. وهو يقرأ سيكوراكس كأكلة لحوم بشر لكي يمكن منطقه الخاص المتعلق بأكل لحوم البشر في التهام الحقوق الطبيعية في شعب الجزيرة. ومن خلال انزال الأذى والتعذيب والسجن والأساطير والأسقاط على أجساد سيكوراكس وكالبيان الوطنية همجية التحديث الأوربي، يفرض بروسبيرو القانون الأوربي على أرضه المسروقة، ويصبح نظام الحكومة لديه مفعماً بالتعذيب والسجن والمراقبة.

إن ما نفتقده في آليات بروسبيرو الحكومية هو تعقيدات مواطنة المحكومين والخاضعين والمستعمرين. إن جسد سيكوراكس المسجون ... والذي مع العمر والحسد نما وأصبح طوقاً، والحضور الفائب للمرأة التي تجسد الشعب كصوت سيكوراكس "شعوذة رهيبة للدخول في سماع الإنسان" - هذا الجسد يتم محوه في البلاغة البصرية لحالة الدولة. وهذا التصرف الاستهلاكي المألوف بشكل

متناقض هو الذى يشدنى للتحرى عن شخصيات سيكوراكس شكسبير (أو عدم التحرى) فى مشروعات تفتيت الاستعمارية البروليتارية.

كتابة سيكوراكس: اتفكيك الامبراطورية

وحيز التاريخ

- كما يقول جليسانت Glissant فى الخطاب اللغوى الكاريبى، إن أيديولوجيات تشكيل الدولة المختبأة "تحت سطح" كتابة التاريخ تحت على الأعمال التراجيدية العظيمة لبارد Bard. وتأتى تساؤلات شكسبير الميتافيزيقية عن شرعية وخلافة العروس الانجليزية والهولندية فى المقدمة فى مسرحياته التاريخية خاصة المعاهدة حول الملكية التامة فى هنرى الخامس - تتجمع هذه التساؤلات فى اعترافه بالغرب حتى مع سقوط دوق ميلان من خلال الضفائن الداخلية فى العاصفة. بمعنى آخر، فإن خريطة العنف الأوروبية فى كل مكان، والتي صورت كرعب وبهيمية العالم الجديد، يساعدها تصور يؤمن بمفهوم التمية والتقدم الواضحين فى العاصفة. وكالبيان هو الطبيعة التى من أسفل ، مع درجات من العلو الذى توجه بروسبيرو كفكرة مثالية غريبة. ويشير جليسانت نحو تفرقة شكسبير لجنس طبيعة حالة الدول. وهذه التفرقة الجنسية تشكل الأساطير المؤسسة للملك الكامل كما توضح المعاهدات المتناقضة فى ريتشارد الثالث وهنرى الخامس.

ولكن بالنسبة لجليسانت فإن مسرحيات شكسبير التاريخية توضح استحالة الدولة التاريخية. والخطاب اللغوي الكاريبي يوضح "النقص المعرفي" الذي يتتبع أثره جليسانت في إعادة الصياغة الراديكالية لرواية التحديث الذاتية. وفي انتقاد قاس لاقتصاديات التبادل التي ولدت دورة التحديث واستهلاك أجساد السود كقوة عمل عبيد، فإنه يضع أمامنا العنف المكنى للهجرات عبر الأطلنطي من أفريقيا إلى أوروبا إلى الكاريبي إلى فيرجينيا. وفي هذه الرحلة المتوحشة، تلتهم عاصفة شكسبير أو تفرق فيما يطلق عليه جليسانت اعتراض خطوط الكاريبي. وبهذا يقصد جليسانت "الانفجار الضمني لتاريخ الكاريبي". ويصبح اعتراض الخطوط عند جليسانت إحدى الوسائل لتخيل الكتابة في هذا الارتباط المعرفي. والاستعارة المتحركة مكانيا في اعتراض الخطوط تحدد مكان تجارة العبيد عبر الأطلنطي كمكان لصدمة، تفجر داخليا فكرة التاريخ العربي والخطي. وفي "مشاجرة مع التاريخ" يبدد جليسانت الادعاء السخيف بأن الشعب "ليس له تاريخ" إن التاريخ (بحرف H كبير) ينتهي حيث أن تواريخ تلك الشعوب والتي قيل ذات يوم أنها بلا تاريخ تأتي معاً. إن اعتراض الخطوط المشكل للاستعمار يريح الكتابة من وهم التاريخ الواحد والذي يتخذ مجراه الطبيعي الفريد. وبدلاً من ذلك، يروي جليسانت "التقارب الخفي" للتواريخ المتعددة المتشابكة كانت هذه المساحة التاريخية الضائعة من خلال لحظات الصدق الصدمي.

إن علاقة الصدق في الكتابة بالمساحة التاريخية المنفصلة تتجسد في سيكوراكس. فصرخاتها تبعثر الأنظمة العنيفة للرغبة في قراءة وكتابة الجسد

المستعمر والذي صور في مسرحية براثويت Brathwaite قصائد شعرية
Barabajan poems (١٩٩٤) . وهنا يعرض براثويت الانفجار الداخلي للتاريخ
عند جليسانت من خلال رحلة كتابة تعترض الخطوط. ويصبح اسم سيكوراكس
في الجزء "سيكوراكس" أوجريدي دافع براثويت في التخلي واعتراض الخطوط
حيث إنها تحتل بوتقة التسمية عبر الأطلنطي.

ليميورو

كتنا كونت

سيكوراكس // أوجريدي

صاروخ // أو

لغة الأمة

والحرب من أجل

نومو

الاسم

وترفع براثويت أشباح تسمية سيكوراكس من خلال وضعها داخل اعتراض
خطوط عبور التاريخ: شرق أفريقيا، غرب أفريقيا، الكاريبي، تجارة العبيد عبر
الأطلنطي، والروايات الناشئة التي تتحدى السير في خط واحد. وفي تفسير

براثويت حول التسمية فإنه يفتح أشكال أكل لحوم البشر الأيديولوجية المتضمنة في تسمية سيكوراكس، امرأة وطنية يتم محو اسمها الفطري. ويقول براثويت "حسنًا، تعرفون جميعًا مراجع شكسبير والإنجيل التي تشير إلى الاسم... خلال التاريخ... لديكم أناس يهتمون بالأسم"

- إن حضر هذه العملية من كتابة التاريخ في وصلات اعتراض الخطوط لماض اكتسب حقا شرعيا من ذاكرة العبيد (كينتا كونت) والحاضر داخل نظرة الحداثة، يثير براثويت التسمية كوسيلة لتفجير تصورات غنائية عن النفس. وهذه التجربة الواقعة على عتبة الشعور للتسمية والتي تحول موضوع العالم الجديد تقع، بالنسبة لبراثويت، في شرق أفريقيا، وتصبح ليمورو في كينيا، مشهدا لنفس الشاعر مرة أخرى. ويثير براثويت سيكوراكس كوسيلة إعادة التسمية:

وفي حالة ذاتي الخاصة- تلك التجربة التي مرت بها في كينيا- أحب أن أشاركك قليلا فيما يتعلق بمعنى أسمي كامو Kamaw، والذي أعطاني في الوطن، في الخارج في القاع، وعلى الأرض، ذات ظهيرة كلها حولي أمام هذه النسوة المسنات واللاتي تحب تمزيق قميص وتحب المحار على صدرى... وبدأن ينشدن بقوة بقوة من داخل صدورهن وبقوة أشد داخل بطونهم بحثا عن أسمي حتى يستطعن العثور على أسمي.

إن صورة سيكوراكس التي يخلقها براثويت في ام نجوجى وايتانجو تقدم إعادة عمل طنانة وتعويذة لعملية التسمية. والتسمية هي الموقع المتعلق بالظواهر

الطبيعية لعدم الوجود عند براثويت والذي من خلالها يمكن الوصول إلى اسمه "كامو" ومن خلالها لا يمكن أن يكون له منافسا. وهى تضع جسد الشاعر عند حدود اعتراض الخطوط للتجربة والذاكرة والحاضر والماضي. وتغير حفلة التسمية جسد الشاعر من خلال سيكوراكس التى يضيف عليها الصفة المادية كصوت. وبالنسبة لبراثويت فإن سيكوراكس هى "ربما أهم شخصية/ والأم المعمورة... وامرأة إجبو دامبالا التى أشاهدها فى دوجو وورشة التجارة فى ام وكيو باربادوس".

وفى Barbajan Poems؛ نجد سيكوراكس فى نفس الوقت حاملة للثقافة/ امرأة فطرية والمساحة الاستعمارية للشكل المقسوم والأنفس غير المتصلة. وتحريك سيكوراكس كمساحة شعائرية يوضع بجانب الكتابة المتباعدة للتاريخ المتحجب عن الرؤية. وسيكوراكس فى نفس الوقت هى مكان حاضر الحداثة الدائر وماضيها المكبوت. وبالنسبة لبراثويت فإنها تجسد وتسمع فى الفجوات التى بين الكلمات. ويحرك سيكوراكس المشهد الأصيل للحداثة فى نفس المساحة التى يمزق فيها صوتها اللغة لتزييف أحلام جديدة من إعادة اختراع الحداثة مثل "كامو".

- وعندما كتبت من مساحة تاريخية مختلفة، مساحة المواطن الشاعر الذى يرى التاريخ الذى يمتد فيما وراء حدود شعب الجزيرة، حرفت الكندية فيليب جوهر الكتابة نفسها، والتى كانت تقع بين الجزر والقارات. وقد حرفت إمكانيات

اللغة البسيطة من خلال شعائر التسمية الممكن إعادةتها في حالات التشبث في
الممر عبر المياه، والتسمية في عمل فيليب تحمل صدمة مساحة منفصلة تاريخيا،
مساحة سيكوراكس ومسرحية فيليب "إنها تجرب لسانها، وتكسر صمتها في
نعومة" (١٩٨٩) تبحث عن الأطراف البعيدة للكتابة من أجل وسيلة سرد انفصال
التجول فيما بعد الاستعمار. وفي أرشيف الانفصال هذا، فإن دوامة من الأراضي
المسروقة والجثث المقتولة، ولغات الأم المصابة بالكرب المزيفة من أماكن لغوية
عديدة، تظل عينا فيليب على سيكوراكس وهي تحوم في الخلفية. ومثل براثويت،
تضفي فيليب صفة الآثار القديمة على التسمية:

لغة العبيد هذه أو كما فيما يقدم لى من أجل هذا

إنجليزية السيد الهندوسى كثير من العبيد

مصطلحات العبيد أو وا كما فى مواجهتهم لكفن مستقبلهم

لغة الزنجى العامية

لغة قلب الكولى المبسطة أو أى كما فى دفعهم ثمن عبيدهم

بالعملات (وأقول أيها الرجل المسن، كيف تسير الأمور)

هذه اللغة المشتركة

اللغة الخاصة التى انفجرت من الروح

وكاشفا عن حكام التاريخ ومن خلال الأطلال المتراكمة للغة، تبدأ فيليب
رقصة حوار لها أصداء صوتية وتستند إلى رؤية العين، إن منطق أكل لحوم البشر
فى الحداثة التى استهلكت أجساد العبيد التهمت أيضا لغة السيد وتقيأت لغة
العبيد، إنجليزية السيد الهندوسى ومصطلحات العبيد ولغة الكلب الكولى
المبسطة. وهذه المساحة المتعلقة بأكل لحوم البشر فى الحداثة هى ستارة المسرح
الخلفية المثقلة والتى عليها يتكشف حفر فيليب التاريخى. وهى صدى التاريخ
المتداخل الذى يتقابل مع المستعمر والمستعمر، فى الماضى والحاضر. وهى
مساحة كتابة الحاضر.

وكونه مقروئا على ضوء أكل لحوم البشر الأيديولوجي الموصوف سابقا، فإن
إبطال مركزية فيليب للغات الإنجليزية مع الذكورة يستدعى اعتراض خطوط
جليسانت. ويستمر الجرح الاستعماري من خلال إعادة كتابة فيليب للانفصال،
وهو يأخذ بعدا مكانيا فى العلاقات المتعلقة باعتراض الخطوط وداخل تحرك
التاريخ الشديد.

يخلق يثن يتذمر ينشد

الوقت يحزن بعد الآخر

يثرثر يعلن يضحك يغنى

ويدير محور الصمت لديه

أغنية مدح قصيدة شعرية نباح نطق

أغنية واحدة تختصر ما هو نهائى فى صمت

مقطع لفظة حرف متحرك حرف ساكن

كلمة واحدة تشير ما هو غير نهائى فى الذاكرة

وبالنسبة لفيليب/ فإن كتابة الصوت هى المساحة المفضلة بالنسبة لكيمياء سيكوراكس. والكتابة نفسها تصبح نقش صوتى مرة أخرى يتخلل الجرح الاستعماري للتاريخ، باسم يغير المظهر حتى وهو يعود كصدى للماضى العنيف. وكما تشير فيليب بوضوح، فإن هذه الكتابة سمعية، ولها صدى وارتداد القذيفة من جدران الماضى ذات القشور بينما تصطدم بسماعية الحاضر بألفاظ ضارة. وتخلق فيليب موجات من هذه الألفاظ عن طريق قوة النطق- ويصبح الصمت غنيا مع ارتجافات التواريخ المتناوبة والحركات التابعة. إن شقوق الصوت فى حاجة إلى الزيادة مرة أخرى مع الحرص، هكذا تقترح فيليب. إن لوسيطه التى تستند إلى رؤية العين، قد حجبت عنا أشكالاً أخرى من حفر التاريخ، ومن بينها ما هو فى الحداثة.

تذكر سيكوراكس : تفتيت الاستعمار

ومحو النساء

كاليبان . أهورو

بروسبيرو . ماذا قلت؟

كاليبان . قلت أهورو

بروسبيرو . ارجع إلى لغتك الأم مرة أخرى.

لقد أخبرتك بالفعل / لا أحب ذلك . يمكنك أن تكون مهذبا،

على الأقل، "ترحاب" بسيط لن يقتلك.

إن كاليبان سيزير يصرخ أهورو ثلاث مرات فى العاصفة (١٩٦٩). وفى مسرحية فرانكو فونية فيما يتعلق بالتححرر من الاستعمار، من المدهش أن تكون صياغة كاليبان للصراع هى الكلمة السواحلية للحرية. وكانت أهورو هى شعار مناصرة أفريقيا الثورية والمسموعة فى شرق أفريقيا فى فترة الخمسينيات المتقلبة، مع متمردى الماوماو والماجى ماجى وفترة الستينيات المتحررة من الاستعمار. واحد المفاهيم الهامة بالنسبة لإثنين من تشكيلات جوليوس تيريرى الفاصلة Uhuru Na Ujamaa و Uhuru Na Umoja فإن كلمة أهورو تربط عجلة الفطرة التى يثيرها سيزير فى انتقاءه للغة السيد، الخطاب اللغوى حول الاستعمار، بالنضال من أجل استقلال أفريقيا.

وكونها قد كتبت بعد الخطاب اللغوى، فإن مسرحية العاصفة تستكشف
الخطوط الذكورية والتي معها تتغير الدولة المستقلة المناهضة للاستعمار وتتركب
المسرحية كجدل محصن بين كالبين وبروسبيرو، بين آريل وهو عبد خلاسى
وكالبين وهو عبد أسود وبين آريل وبروسبيرو. وفى سفريات سزير الفصيحة
خلال الاقتصاديات النفسية للاستعمار، فإن المرأة غائبة فيما عدا كظل يضع
إطارا للدولة البعيدة. والنضال ضد الاستعمار هو نضال الرجل الأبيض ضد
السود المستعبدين والرجال الخولاسيين، بينما تظهر أرض الوطن كتجسيد حسى
للمرأة، ولكن مثل الحلم.

بروسبيرو. ماذا ستكون بدونتى؟

كالبين. بدونك؟ كنت سأكون الملك. هذا ما كنت سوف أكون عليه،

ملك الجزيرة. ملك الجزيرة التى ورثتها عن أمى، سيكوراكس.

- إن منظر اعتقال كالبين الطبيعى الكرية والإمكانية الثورية تبرزه بشده قوة

الحب الأموى المادية المتخللة.

شيطان، مطر، برق

واراك فى كل مكان

فى عين البركة الراكدة التى أحلق فيها

غير مجفل

خلال الاندفاعات

فى الإشارة التى صنعها الجذر الملتو

وهجومه المنتظر

فى الليل، الليل المعتم والذى يرى كل شىء

الليل الذى بلا أنف ويشتم رائحة كل شىء! (الفصل الأول، المشهد

الثانى)

وهو شىء بديهى ومستقل فى صراعه القاسى نحو الحكم. ويقول كاليبان :
"سواء حية أم ميتة فقد كانت أمى ولن أتكر لها! على أية حال، فإنك تعتقد فقط
أنها ميتة لأنك تعتقد أن الأرض نفسها ميتة! وبهذا الشكل فالأمر أكثر بساطة!
ميتة، يمكنك السير فوقها وتلوينها، يمكنك أن تدرس عليها خطوات الفازى. إننى
أحترم الأرض، لأننى أعرف أنها حية، وأعرف أن سيكوراكس حية. الأم".

- وتستخدم معاهدة سيزير حول التخلف من الاستعمار كمنطق قوى عمل
بروسبيرو البدائى فى السرقة. ويسبق سجن سيكوراكس مجئ كاليبان إلى الوعى
السياسى والإحساس بالذات التى من خلالها يمكن أن تظهر مطالبة نحو الحق
الطبيعى. وتوصف سيكوراكس هنا فقط ك لحظة هامة، وإشارة إلى دراما

الحدائث. وهى الساحرة بنت البلد التى لعناتها السحرية ترعب وتخيف المستعمر، وقد نسى كاليبان كيفية تأدية هذا السحر المناهض للاستعمار ولا بد أن تستعيده من خلال تكرار دروس سيكوراكس فى المواجهة بين السيد والعبد. وهذه هى لغة قانون التبادل فى أكل لحوم البشر. ولا بد أن يتعلم كاليبان انتاج الكيمياء الخاصة به، ولغة الذات، والحقوق الطبيعية والملكية "لكى استرد جزيرتى واستعيد حريتى".

ويتجنب سيزير التطاحن مع سيكوراكس فى إخراج المسرحى لتشكيل الأمة الحديثة على الرغم من أنه يلمح لوجودها المستمر من خلال اعتراف كاليبان "أننى أعلم أن سيكوراكس حية". وفى المصفاة فإن سيكوراكس هى حضور بدائى وفكرة متأخرة تضع إطارا للنضال من أجل التحرير بين الرجال. وكونها تشير إلى الثورة فى مسرحية سيزير، فإن سيكوراكس تحدد علامة حدود التمثيل. وهى تختفى فى الحال من التاريخ وتصبح لا مرئية وحتى حاضرة. وكنقطة مضادة للكشف عن الحالة الثورية وقد حركتها الدعوة من أجل الحرية، فإن غياب سيكوراكس يمكن قراءته كرد غير مسموع ولكن بصوت عال على الأجندة الذكورية للتحرر الوطنى وتصورها عن الحرية. وتأسر لعناتها الدولة المستقلة فى إعادة عمل الاهتمامات القومية.

غير أن تعلم كيفية حب اللعنات، كما يشير ريتامار فى مقالته عن كاليبان، لن يتسبب وحده فى الثورة. فكل من آريل وبروسبيرو هما فى النهاية عبدان لنفس

النظام ولا بد أن يدرك أن التحول الاجتماعي يكمن وراء حب اللعنات. واللعنة البدائية والتي هي نسائية مع النضال من أجل رؤية داخل الدولة الحديثة تستبعد كرفات قديم. وفي رواياتهما عن التحالفات التحررية الاجتماعية المزيفة كاليبان وأريل، يرفض سيزير وريتامار أن يسمعا المعنى في صرخات سيكوراكس التي تصم الأذان.

أداء دور سيكوراكس تصدع الذكورة

في دولة ما بعد الاستعمار والأكلة للبشر

في ابنة كاليبان : العاصفة وإبريق الشاي، يرفع كليف شبح سيكوراكس القومي "الأم البدائية" أنثى ما قبل الاستعمار". هذه هي سيكوراكس، أم كاليبان المتوحشة، الساحرة، "المرأة المتوحشة" الأم الخيالية لبييرثا ريس انطوانيت كوزواي، المرأة "التي يتفجر غضبها، المرأة التي تعرف من الخارج، والتي طبقا لذلك التعريف الخارجي لا يمكن أن تكون كاملة، والتي دمها الأسود هو مصدر خيانتها وخطر مستمر" وبالنسبة لكليف فإنه "مع سحر هذه المرأة البدائية" يواجه كاليبان نفوذ المستعمر في عاصفة سيزير.

كاليبان - غالبا، في أحلامي، تتحدث إلى وتحذرنى ... وأمس وحتى عندما كنت أرقد بجانب المجرى المائي على بطني وأرتطم بطمي المياه، عندما كان الوحش على وشك القفز على وييده ذلك الحجر الضخم".

ومقالة كليف تجعل من الممكن الأخذ في الاعتبار النظرية النسائية للدولة. وهي تقلل من قيمة سحر سيكوراكس، وهو سحر يتخطى الموت والسجن. كما يؤكد كاليبان في عاصفة سيزير. وكيمياء سيكوراكس مخيفة للدرجة التي لا يمكن معها تذكرها فيما عدا كظل للمشاهد النموذجية الأصلية في المواجهات الاستعمارية والقومية. ودائما ما تروى كيمياء سيكوراكس كصراع بين الرجال وبين الشعوب : بروسبير وكاليبان، كاليبان وآريل، أوربا وأفريقيا، والجزائر وفرنسا، والهند وبريطانيا. وتجسد سيكوراكس الذكورة المستعمارة والتي تأخذ وجود النسوة كأمر مسلم به كستارة مسرح خلفية في أداء حال الدولة.

ومع الفارق لنقد كليف، فإن قراءة سيكوراكس تثير تساؤلات ممتعة فيما يتعلق بترجمة قوة الدولة. وكأمرأة فإن سيكوراكس لا ترى كوسيط لحالة الدولة عند بروسبيرو. ومع ذلك فإن رؤية وجودها المخيفة هي التي تحرك أعمال السجن وسيطرة الدولة عنده. وتعتبر عدم ترجمة سيكوراكس علامة على مشكلة الأجساد التي بلا تاريخ رسمى الذى من خلاله تتكون الدولة. وهي سن القوانين المادية للدولة الخائفة. ومن اللحظة المؤسسة للأمة الناشئة فإن بلاغة حالة الدولة الحديثة تفترض حقوقا واضحة معينة مثل الامتياز العالمى، والذى مرة أخرى يشوش على الوسائل المحددة التى من خلالها تأخذ حالة التفريق بين الجنسين شكلا ماديا : دائما كجسد امرأة (مثلا الحال فى صورة ديلاكروا عن

ليباريته وهو يقود الأمة) ولكن دائما مع ملك ذكورى، جسد أنثوى ولكن رأس دولة ذكورى.

- وفى داخل منطق الاستعمار والحكم، فإن المواطنين هم آكلة لحوم البشر ولا بد من تحضيرهم. وتطرف هذه البربرية هى جسد المرأة الطبيعية من ناحية منظر طبيعى بكر، ومن ناحية أخرى موقع لخسة الزمن خلالها تظهر تصورات حالة الأمة كل من المرئى وغير المرئى. وجسد سيكوراكس النحيل والضعيف - يقدم له التضحية أولا على ضريح حالة الأمة وأخيرا من أجل الذاتية الحاكمة - يحتوى مشكلة الصراعات الفطرية فى الدول الحديثة.

تجسيد سيكوراكس: الاستقلالية

وتشرب فكرة الفردية

إن عدم ترجمة سيكوراكس كمشارك نشيط فى اختراع الفردية الحاكمة يتم مخاطبته فى المناظر الطبيعية الخيالية لكاتبات الديسبورة السوداء. وتصبح الصورة الأصلية النموذجية لسيكوراكس وللحضور الغائب - والذى لم يتم بعنف بين أرضيات القانون والرغبة - تصبح ستارة مسرح خلفية تاريخية من أجل الروايات المتنافسة عن فردية النساء والسوداوات. والآن حالة قانونية فى زمن حقيقى، وفى أوقات أخرى إعادة اختراع لوعى الذات، ومع ذلك وفى أوقات أخرى مفارقة تاريخية، فإن شخصية سيكوراكس المعلنة بقوة تشق طريقها خلال

تحليلات الديسبورة عن مواطنة وانتفاء السود فى العصر الحديث. ويمتلاً التمثيل التاريخى للمرأة السوداء الخسيسة بإمكانيات نفسية ومادية نحو الاستقلال داخل الدولة الحديثة. وحيث إن الأجساد محبوسة داخل نطاق القانون والرغبة قبل الإعلان بأنهم رعايا ملكيين داخل الغرب الحديث، تجسد النساء السوداوات نماذج متعددة من النظام والعقاب وأيضاً الإمكانيات التحويلية نحو الراديكالية والاختراع مرة أخرى.

إن تعديل الكندى اليوت Elliot الدرامى للجريمة الكندية الموثقة "احتراق مونتريال على يد الزنجية مارى جوزيف أنجليك Angelique" الذين جميعهم كانوا هناك" يشير إلى هذه المعانى المتضاربة. ومن خلال القصة القانونية الشيطانية لأنجليك "زوجة وأم وعشيقة وزانية" والتي فى ٢١ يونيو عام ١٧٣٤، احضرت إلى مونتريال كزنجية وعبيده لى لعدم بسبب "أكثر الجرائم غرابة يرتكبها عبد فى التاريخ الكندى"، فإن اليوت يحل الغاز الحقائق المتداخلة للقانون والرغبة والتي تشكل أنجليك كسلعة لا يمكن الاستغناء عنها أكثر من كونها مادة تاريخية. ويتم أثارها كأمر وعشيقة وزانية ومادة قانون حتى مع النزول بانسانيتها كشخص بلا اسم وبدون حقوق، من خلال الوصف الخالى من السياق عن "الزنجية" و"العبد".

الكاتب. وجد أن الزنجية والعبد أنجليك مذنبه بارتكابها أكثر الجرائم غرابة فى التاريخ الكندى.

إن هذا الإعلان الحسى عن رعية سوداء بأنها مذنبية، والذي بدوره يرسم الرغبة للعنف غير المعلن من خلال خطاب لغوى عن القانون هو هدف اعتراض اليوت. ويسعى اليوت وراء لغة العقل، والذي يستحضر الظروف المادية من أجل سيكوراكس حديثة مثل انجليك. ولأنها مدانة كساحرة سوداء فهي تظهر فى أطراف الأمة (كندا) والمدينة (مونريال) كشخص بلا ملكية ولا حقوق مواطنة أو رعية. ومع ذلك فإن انجليك مهمة بالنسبة لخيال ما هي المدينة وما هي الأمة.

إن تحليل اليوت عن الاشتراك فى الجريمة بين منطق القانون والمساحات غير المنطقية للرغبة والتي تمكن أنجليك من أن تعذب أربع مرات وتجبر على الاعتراف بجريمتها فى حضور قسيس يفتح الطريق أمام مجالات القانون واللاوعى والتي تنتج وتدير موضوع الأجناس داخل الخيال الاجتماعى للدولة. وفى سن قوانين القصة عند اليوت، فإن جريمة أنجليك بإضرار النيران فى مدينة مونتريال هو تصرف عارض يتسم بالخوف والذي يتحول إلى إشارة وحشية بالثورة. وفى الحال فإن الحركة المهيجة هي تعبير ارادى وغير واع عن خوفها من إعادة بيعها من قبل سيدتها فى السوق.

لا كراهية ... ولا انتقام ... ولكن خوف وربما غضب. وفى تلك الليلة ... وقد زرعت أرضية مسكنى المخصص جيئة وذهابا ... وأنا قلقة تماما. وبعد ذلك، وبإشارة إحباط صامتة فردت ذراعى هكذا (تحاول ان تبين ولكن السلاسل تعوقها) ... ولكن فى العمل قلبت

اللمبة الوحيدة التى احترقت على المنضدة فى حجرتى. واللهب ...
سعيدة بهروبى من سجن ظلاله، كان يغمز لى عدة مرات وبعد ذلك،
وكما لو أنه أشفق على وكنت أقف هناك! وقد انتفخت وتوهجت
جدا مندفعة هنا وهناك، وبعد ذلك إلى الشارع، وهى تلحن بصوت
عال ظلم حالتى كعبده وأمرتان أيضا ... مستهلكة كل الأرضيات
الخشبية المدهونة والجدران المعدة اللامعة وأفضل الستائر القطنية
وأشياء أخرى كثيرة من هذا القبيل.

وبعيدا عن سيكوراكس شكسبير، والتى تمسك صرخاتها المسموعة بالدولة
الاستعمارية بينما تقع هى نفسها خارج أفق ما هو مرئى، فإن سيكوراكس العالم
الجديد هذه تضم موقع انفصالها، تلحن بصوت عال بلغاتها المتعددة تاريخ
إخضاعها وعبوديتها وتعذيبها. ويؤدى أكل لحم أنجليك المستعبدة إلى إرباك
مدينة مونتريال من خلال إحراق شوارع طردها. وهذا العمل الاستهلاكى، الذى
يغلف مدينة بأسرها باللهب يوحد خيال المدينة مع جسد أنجليك الأسود. ويتم
استثمارها مع الفردية حتى والمدينة تحترق من حولها. وبالنسبة لهذا العمل
الزائد من الاتهام، فلا بد أن تدفع أنجليك أجزاء من جسدها كتعويض عن حرق
المدينة. وسوف تعرى وتقطع يداها وتعرض على العامة وتربط بسلسلة إلى عامود
وتحرق حية. وهذا المشهد الأساسى فى الحداثة الغربية والاستهلاك العنيف
للجسد الأسود المقاوم يمثل مرة أخرى من خلال قواعد القانون.

الكاتب. أين الحكم عليها كالتالى. أولا تقوم بإصلاحات عامة، وبعد ذلك تعرى حتى الوسط وحبل حول رقبتها وبه كشاف يزن رطلان، لابد أن تقف أمام الكنيسة الرئيسية فى مدينة مونتريال، ومن ذلك المكان سوف تأخذ بواسطة الجلاد (مشيرا إليه) جلاد العدالة العليا. ولابد أن تقع على ركبتيه وتلعن مسئوليتها عن الحادث وتقدم وتطلب مغفرة الإله والملك. ومن أجل هذا، سوف تقطع يداها وتربط على عامود أمام الكنيسة، وبعد ذلك سوف تأخذ فى نفس العرية إلى الميدان العام مقيدة بالسلاسل إلى عامود وتحرق حية.

وبالنسبة لأنجليك فإن إحراق مونتريال هو عمل وكالة ورغبة استهلاكي، وفى أثناء مشاهدتها الحسية للهب وهو يتوهج وينفجر فى اشتراك الجريمة مع غضبها الشديد، فإنها تسعى وراء نقش نفسها كموضوع داخل التاريخ، من خلال عملها الإرادى والذى يحرص على موتها العلنى شنقا.

أنجليك. زنجية وعبد، ملكية شخص آخر، تاجر فى مونتريال وكيوبك بفرنسا الجديدة أسمع هذا يا حبيبى؟ ملكية تاجر ... هذا ما كنت وما سوف أكون عليه دائما. طفلة عبدة لعبدة أم وعبد أب وحفيد عبد لرجل وأمرأة من العبيد. آه ... امتداد الجذور لأعلى ... هذا هو ... امتداد الجذور لأعلى، وهذا إراداتى أحضرت هنا لكى أزرع ... هنا داخل هذه الأرض الباردة الجليدية، نفس الأرض التى فيها تبحث يا حبيبى عن خندق ... خندق، هكذا تطلق عليه.

إن إحراق مكان خضوعها يؤدي إلى ظروف تحول أنجليك من عبده بلا اسم، ملكية للبيض إلى عبده غير راضية ولكن مشاركة واعية في السيناريو العنيف للاستعباد والتعذيب الاستعماري. وتعيد أنجليك اختراع سيكوراكس كشخص يراه الناس ويسمعونه وتقوم بالتمثيل. وتستهلك كل من يقف في طريق أنانياتها واستقلالها واردةاتها نحو الحرية لا يمكن تدميرها وظروف إمكانياتها أكبر من يسمح به خيالات مستعبدية.

سيكوراكس والصيرورة: الخيال الأسطوري

والذاتية الحديثة

إن أسطورة سيكوراكس يعاد عملها مرة أخرى بطرق يومية وأكثر مدنية في العمل المسرحي التجريبي لفرقة مسرح جامايكا الجماعية سيسترين Sistren الموجودة في كينجستون بجامايكا، من ١٩٧٧ إلى بداية التسعينيات. وهذه الفرقة المسرحية التي تضرب بجذورها في الكاريبي تستكشف الصدعات غير المؤذية لحياة وخيال المرأة العاملة. وأسلوب الفرقة الجماعية المميز في رواية القصة من خلال الاثنوجرافيا المحلية والمقابلات والأرشيف التاريخي والاثنوجرافيا الذاتية يفتح الطريق أمام فك الملل وأمل الحداثة. وأحدى نتائج تعاون نساء الطبقات المختلفة والهويات الجنسية، قصص مثل المرأة العاملة، "تحرير ربة البيت العبد" و"أول ماسا وأنا" تصور الخضوع واختراع الذات اللذين يقومان بتركيب حياة النساء في جامايكا والنساء الأخريات من الكاريبي.

- والقصص التي ترويها فرقة سيسترن تستكشف أسطورتين أساسيتين عن النساء السوداوات واللتين تقومان بتركيب الرؤية الشعبية لحال المرأة الكاريبية : تصور المرأة المحاربة بواسطة ني (نانى)، والتي تضرب بجذورها في التراث الثقافي لأوهيما (ملكة أشانتي - الأم) والقائد الماروني في القرن الثامن عشر وشخصية الراهبة المحلية، وفي التوتر مع صفات ني Ni الثورية وفوق الطبيعية، فإن الصورة المتناقضة لراهبة المنزل الكبير على أنها سلبية وأموية وماحية لذاتها ظهرت أثناء الفترة الاستعمارية كوسيلة لنقض راديكالية Ni.

وتتوسع قصص فرقة سيسترن الجماعية في التفسيرات المعاصرة لهذه العصور المتنافسة والتي تخبر عن روايات نساء الكاريبي من الطبقة العاملة. وتصور الفرقة Ni والقسيصة المحاربة في عصر العبودية، والتي استثمرت بقوى دينية سحرية وأيضاً بفطنة حربية للمجتمعات المتمردة في الفترة الاستعمارية، كجانب إيجابي للراهبة المحلية. وتقدم متتالية Ni في هذا العمل والصفات الأموية للراهبة التي تمحو ذاتها، ما يربطها بصورة سيكوراكس، السلعة الراديكالية والتي يعتبر جسدها في الوقت نفسه قتالياً ومحلياً. وتمزج سيكوراكس الروح الثورية لـ Ni، القائد الماروني والذي هو أيضاً أخصائي أعشاب وعلم زراعة مع روح المرأة كمربية. ومن خلال إعادة اختراع حديث للأساطير القديمة فإن صفات كل من Ni والراهبة، المتمردة والأم، تتصهر لكي تخلق نوعاً من التمثيل السيكوراكسي للمرأة الكاريبية فيما بعد الاستعمار. وهذه الصورة هي

صورة امرأة تستحوذ عليها المشاكل ولكن امرأة يتجاوز إيمانها بالتحويلات الاجتماعية والتاريخية ظروفها المادية.

ولأنها تجمع بين روايتي القتالية والمحلية فى إعادة عمل معاصر للخيال الكاريبى، فإن قصص فرقة سيسيترن الجماعية تقدم تمثيلات عديدة لوكالة النساء الريفيات والمدنيات داخل المجتمع الكاريبى. وهذه التمثيلات، كما يوحى بذلك الروايتان، هى متداخلة بشكل أكثر مما يحاول الاستعمار أن يجعلنا نؤمن به. ومن خلال الاستعراضات القصيرة، فإن الفرقة الجماعية تصور الواقع اليومى للنساء من الطبقة المتوسطة والعامة بأساليب لها صداها مع الجماهير.

وتبدأ بيتى Betty والتي تروى "الطفل الزنجى المتمرد" قصتها بسطر "طوال حياتى أعيش فى خوف" وتأخذنا فى رحلة خلالها خوفها من الظلام، وخوفها من أن تضرب وتستغل كطفلة وهجرتها فى النهاية بعيدا عن المدينة الصغيرة التى ترعرعت فيها. وقصة أخرى "أول ماسا وأنا" فيها البطلة ديدى تنافس مشكلة البقاء على قيد الحياة كفتاة صغيرة فى مونت سالم، كونها تعيش فى ظروف عمل متغيرة. "أحيانا عندما لا يكون لديك أى شىء ولديك طفل زنجى ينظر إليك بحثا عن الطعام والمأوى، فإن لديك بعض الأشياء عندما لا تريد فى الحقيقة أن تفعل شيئا إلا لمجرد البقاء على قيد الحياة" وسردها القاسى ولكن الحيوى عن الجوع، والفقر والبطالة والدعارة والهجران ينتقد النظام الذى يجبر النساء على الدخول فى حلقة مفرغة من الاعتماد على الرجال. وهذه القصص

الفكاهية والتراجيدية عن الحياة الحقيقية على أطراف المجتمع المحصور فى عملية التصنيع التى لا ترحم والمحصور فى نظام تعليمى غير مناسب، والعنف والتركيبات السياسية المفلسة والسكن الفقير، كلها تمتلأ بتعليقات سياسية حول طبيعة الحقوق الفردية. الاستقلالية بالنسبة للنساء الكاريبيات كما يوحى بذلك الراوى G فى "أمرأة عاملة" :

إننى لا أدخر أى نفوذ ولكن أفكر فى أن أنال استشارة أكثر وأتعلم وأفهم أكثر بينما تمر السنوات. وأحاول أن أكتشف أكثر عن التاريخ والحكومة وبقية العالم. وهذا يفتح عيناى وما أدركه هو أن الطبقة العاملة تتغير كثيرا على الرغم من أنه مازال لدينا الكثير لإنجازه. وفى بلدنا الشره جاما يكا يتحرك التاريخ للأمام من العبودية عندما نؤدى العمل مقابل لا شئ وهم عادة يضربون أجدادنا. والآن لديهم أجازة أمومة بالنسبة للنساء، شئ لم يوجد أبدا عندما كنت أعمل للمرة الأولى. وعلى العموم فإننى أعتقد أن هذا الجيل يأخذ الأمور بجدية أكثر مما كنا نفعل نحن.

وتطور دورين Doreen فى "تحرير ربة منزل عبده" إحساسا بالاستقلالية والحرية من خلال حياتها كأمرأة عاملة من الحضر. ورغبتها فى تحقيق أحلامها وممتعة التجربة تختلف تماما عن نمو G المؤلم إلى الإحساس بالذات :

وحتى هذا اليوم تخبرنى زوجة أبى بأن أخذ طريقتها فى العمل.
وعلى الرغم من أننا نفهم بعضنا البعض ولأن بشكل أفضل، فمازلنا
نتصارع. وأنا أراها كضحية لمجتمع نعيش فيه. فليس لديها أى
حرية فى حياتها، فهى فقط تذهب للعمل وتعود للبيت ... ولا تعرف
كيف تتعامل مع الاستغلال وهى تواجه ... ولا يعرف جيلها كيف
يتنافس مع النساء الأكبر سنا واللاتي يواجهن نفس المشاكل.
وحصلت على الفرصة لأفعل ذلك ... وكطفلة فلم أعرف أن لديكم
ممثلات أساسيات. وكنت أعتقد أن الممثلات اللاتي لديكم هن فقط
نساء لامعات يظهرن على الشاشة. وأحب أن أضع الحقيقة
الأساسية على خشبة المسرح، لأن هذا يمكنه أن يساعد أناس
الطبقة العاملة صغار السن فى أن يصبحوا أكثر وعياً بإمكانياتهم،
وقبل أن أعرف أناسا مثل جارفى، أعتدت أن أتطلع إلى المهرجين
السود. وكانوا من بين أول من علم أن السود لا يولدون لكى يكونوا
فقراء أو ليستغلوا. وأمل أن يفعل نفس الشيء عملى.

وهذه القصص تفتح الطريق أمام مجالات الجنس والأمومة فى أن تصبح
أمورا صعبة وإلا يظلها الجهل والصمت والعزلة والماديون المخلصون فى طريقهم
نحو سرد الرواية؛ الصور القلمية الموجزة لفرقة سيستيرن الجماعية لها
تبريراتها فى اقتصاد العمل. وتولد رحلاتهم فى منازل متواضعة تاريخ
سيكوراكس الحديثة. وتعتبر القصص علامة على مدى حياة النساء خلال نوافذ

التغيير هذه ومن خلال ورش العمل والعروض المسرحية، تقدم فرقة سيستيرن الجماعية للجماهير طرقا للتعايش مع واقع القوة والمسئوليات من اجل مقاومة نموذج تطورى للمجتمع.

سيكوراكس والتحديث

إن صرخة سيكوراكس تحتضن العنف المؤسس للحدثة ويظل وجودها المجسد أثرا فى الذاكرة لمنطقة حدثة الاضطرابات العنيفة المتفاوتة فى التاريخ. وبطريقة تذكرنا بنقد سيكوراكس المستمر لهجوم الحدثة، فإن سيزير تقدم رؤية يوتوبيا فى الأمل من أجل تحديث الكاريبي من مكان وتوقيت مختلفين، قلعة فرنسا بمارتينية، فى ١٩٤٥ "آلاف الصور من المصانع الوامضة، والصلب الخام وآلات التحرر قد ملأت قلوب عالمنا الشبان. وفى مئات أماكن تجمع بقايا الحديد، يوجد نمو غير منظور من الرغبات. وسوف تتدفق ثمار الثورة فى النهاية فيها".

وعلى العكس من صرخات سيكوراكس المكبوتة فى عاصفة سيزير فإن كتابة سوزان سيزير تتدفق مع ثقة الفرد الذى يستجيب بسهولة لمن هم فى بيئتها الاجتماعية مثل فرويد وبريتون وبنيل وديستر. وتقضى إسهامها العقلانى فى السيرىالية وحركة الزنوج على التناقض الذى يكونها كأمرأة كاريبية من العالم الثالث أو امرأة لا غربية. وكونها مؤيدة عاطفية للحرية والحقوق من الثلاثينيات، فقد سعت سيزير من خلال عملها للقضاء على الظلم والنفاق. وانتقدت بشدة

الظلم وكان لها عاطفة سياسية تخطت العاطفة الماركسية المشكلة والمناهضة للاستعمار. ويتداخل الشعر والسياسة مع بعضهما في صياغة سيزير للتحديث.

وما هو جدير بالذكر فيما يتعلق بسوزان سيزير هو إدراكها غير العادى للصعوبات التى توجد فى فهم الحداثة. فالنسبة لسيزير ليس هناك تقدم خطى للتطور ولا حدود واضحة بين ما هو متحضر وما هو هجمى. والانفجار المعرفى العنيف الذى جلب العصر الحديث يتطلب إطارات عمل جديدة وأيضاً وسائل جديدة للكتابة "إننا نستدعى الآن للتعرف على أنفسنا وأمامنا آمال وتطلعات. لقد أعادت إلينا السيرىالية بعضاً من إمكانياتها. والأمر يرجع إلينا فى العثور على أخريات". وهذه الحركة بعيداً عن التصورات المعرفية للتطور والتقدم اللذين شكلا فى الوقت نفسه الذى كانت تحتفل فيه الصفوة القوية فى أوروبا وأمريكا، هذه الحركة هى نجاح نظرى أساسى عند أصحاب نظريات الحركة الزنجية.

وبالنسبة لسوزان سيزير ومن هم فى دائرتها مثل ليرو وايمى سيزير وسنجور، فإن تفاوت الحداثة، والذى يرى من خلال عدسات كون المرء أسوداً، قد فجر نظريات ما كان يتكشف فى أوروبا والعالم الثالث. وهؤلاء المفكرون السود مع تعليمهم الغربى وجذورهم ومعرفتهم اللا غربية ونظرتهم العالمية وأجندتهم القومية، كانوا فى وضع جيد لي طرحوا فلسفة أكثر صعوبة بالنسبة للحداثة. وتحرياتهم الشعرية المختلفة عن طبيعة العلوم والمعرفة والوجود قد كشفت الافتراضات الإيجابية فيما يتعلق بكياسة الحضارة الغربية التى شكلت الرؤية الاستعمارية بخصوص وحشية ما هو ليس غربياً.

وقد لوحظ هذا التحدي جيدا فيما تصفه سوزان سيزير بالرغبة التكنولوجية. وفي أشد أوقات التاريخ ظلمة، وأثناء الأربعينيات حركت سيزير الحلم الأغوائى للآلات والعمل التى تضمنتها الحداثة، موضحة أن الحداثة العالمية الناجحة يمكن تحقيقها فقط فى نظام عالمى للعمال يتسم بالمساواة والعدالة. ويمكن أن تحلم بمثل هذا المجتمع فقط فى تلك المرحلة من التاريخ.

إن الملايين من الأيادي السوداء سوف تنشر الرعب فى السماء الفاضية للحرب العالمية. وكونهم قد أتوا من سبات طويل، فإن الأغلبية المحرومة جدا من كل الشعوب سوف تنهض عبر سهول الرمال وسوف تعطىها السيرالية عندئذ أعماقها. وأخيرا فإن الاتحاد المعاصرة للـسود/ البيض، الأوروبيين/ الأفارقة، والمتحضرين/ الهمجيين، سوف يتم تجاوزها. وسوف تستعاد القوة السحرية لـ mahoulis . المأخوذة من المصادر الحية. وسوف يتم تطهير الغباء الاستعماري فى اللهب الأزرق وسوف يتم إعادة اكتشاف قيمتنا كمعدن، وقدرة الصلب القاطعة والمشاركات المدهشة إن السيرالية- هى حبل آمالنا.

دع الأمر يفهم فى وضوح.

إن المسألة ليست العودة إلى الماضى، وليست بعث الماضى الأفريقي الذى تعلمنا أن نفهمه ونحترمه، ولكن على العكس، تحريك كل القوى الحيوية المجمع

على هذه الأرض حيث الجنس البشرى هو نتيجة المزج المستمر. إنها مسألة أن نصبح مدركين لكم الكبير من الطاقات المختلفة والتي حتى الآن محصورة بداخلنا. ولا بد أن نستخدمها الآن بوفرته، بدون الانحراف عن التزييف. إن الأمر أسوأ من اللازم بالنسبة لهؤلاء الذين يعتبروننا حالمين.

إن الحقيقة الأكثر إزعاجاً هي حقيقتنا. وسوف نتصرف. هذه الأرض أرضنا، يمكن أن تكون فقط ما نريد أن تكون عليها.

جونى إل . جونز

استحضار الأرواح كتذكر راديكالى فى أعمال

شاي يانجيلد

إن صنع الفن يمنح المرء الفرصة لخلق ما لم يوجد فى السابق وبالمثل، فإن استحضار الأرواح يجلب إلى الوجود شيئاً ما لم يكن قد حدث. فاستحضار الأرواح حينئذ له علاقة مباشرة بالفن، حيث إن كلاهما يسعىان لإطلاق رؤيتهما على العالم.

ويستفيد استحضار الأرواح من الخواص الطبيعية- الأعشاب والجذور والدماء والتربة والماء والشعر- والترتيب المناسب وتكرار الكلمات التى تحرك الخميرة أو قوة الحياة، ومن العناصر المادية. واعتماد استحضار الأرواح على الكلمات يعطيه اتحاداً خاصاً مع المسرح. وهذه الصلة لا تضيع عند الكاتب المسرحى شاي يانج بلد Shay Youngblood والذى بالنسبة له تعتبر الكلمات دافعا للسحر، من أجل المجتمع (١٩٩٣: ٤). وفى عمل يانج بلد فإن استحضار الأرواح هو عمل واع ينهمك فيه الشخصيات أو صلة غير واعية بذاكرة الأسلاف. ويبين استخدام استحضار الأرواح صلة يانج بلد بطريقة تفكير الأمريكان الأفارقة والتقاليد الروحانية فى غرب أفريقيا. وبالنسبة ليانج بلد فإن استحضار الأرواح هو الوسيلة لاستعادة الهوية والتوازن والقوة. ويقف فى تعارض

مطلق مع الألم والرعب أو الفوضى التي تسود قبل تغيير الخميرة ase، وهو أيضا راديكالي في تركيز للواقع الأنثوي، تركيز غالبا ما يشكل ثغرة في النظام الاجتماعي الأبوي. ويتضمن استحضار الأرواح تذكرا راديكاليا وإعادة ترتيب متعمقة وإعادة رؤية، وهي الرحلة المحفوفة بالمخاطر، هي التي عليها تصعد شخصيات يانج بلد.

استحضار الأرواح:

الطريقة التي تخبر بها عنه، بدأ جلب النحاس عودته هناك قبل كل شيء. ستة أيام من الألفاظ السحرية والكلمات الفخمة والعالم بعناصره فوق وتحت قد تم صنعه. والآن يستريح الإله في اليوم السابع، عندما يأتي اليوم الثامن. وسوف يبدأ صنع واحدا جديدا مرة أخرى.

- زورا نيل هيرستون، البغال والرجال

إننا هنا لنقوم بعمل سحري

وسوف نرتدى القناع

قناع جولي مامي

ونقذف بأنفسنا من صندوق الفطير

آه مامي ، ألا تعرفين

إننا سوف نتقذك بالسحر

إننا هنا لنقوم بعمل سحرى

عمل سحرى سوف يقدم

- الفرقة من "تذكر العمة جيمينا: عرض يتعلق بالدورة الشهرية"

إن استحضر الأرواح يأخذ أشكالا متعددة. ويعمل بالتعاون مع الألوهية لتحديد التصرف المناسب الذى سيتخذ، ويستخدم كممارسة طبية لشفاء المرضى. واستعداداته لتغيير الخميرة تعرف بـ gris, gris,mojo, gauduo وهذا العمل الروحاني المتعمق يحتاج إلى متضرع، ساحر/ رسول/ معالج، ومشكلة يمكن مخاطبتها وتضحية. ولا بد ان يدفع المتضرع حساب خدمات الساحر ويتوقع منه ان يقدم التضحية الضرورية عند الحاجة. وهذه التضحية هي جزء من المعاهدة بين مستوى الأرض حيث يقوم البشر والكائنات الحيوانية الأخرى والمستوى الروحاني من المعبودات والأسلاف. وهو يوضح علاقة الاحتراف المتبادل.

وعلى الرغم من أن استحضر الأرواح ليس مقصورا على النساء، فإن ارتباط النساء الجسدى بالطبيعة من خلال الدورة الشهرية / القمرية. والولادة والإرضاع وتوقف الدورة يجعل النساء ساحرات قويات بشكل خاص. ويعتقد اليورييون فى جنوب غرب نيجيريا بأن قوة المرأة تكبر وهى تتقدم فى العمر وتعزى هذه القوة

إلى aje النساء اللاتي يحملن ويحرس أسرار النساء. والـ aje هن النساء الأكبر سنا في المجتمع وربما يكن الدايات وأخصائيات الأعشاب والرسل. وهن مشحونات بسحر المجتمع وهدف كل المبادئات في هذه الحياة. إن ممارسة الفودون Voudon في نيو اورليانز، والذي يظهر تأثير الفون Fon. واليوروبا والباكو نجو Bakongo وأيضا الكاثوليكية الفرنسية تضم براعة الساحرات مثل ليفو Leveau ومدام لولا، ولكن الممارسة العامة للفن استولى عليها في النهاية الرجال السحرة hougans. ويلاحظ المؤرخ موليرا أن انتقال السحر من النساء إلى الرجال قد حدث في نيو اورليانز خلال الأربعينيات. وبينما استمر الرجال والنساء في التقابل سرا للقيام بخدمات دينية خاصة، فقد تولى الرجال مهمة الممارسة العامة في الطب والألوهية. ويطالب عمل شاي يانج بلد برجوع السحر إلى النساء المسنات في اتحاد مع بعضهن البعض ومع أعضاء عديدين في مجتمعاتهن. والبعض يخشى قوتهن على الرغم من أن الناس تسعى وراء أغلبهن من أجل الحكمة.

وربما قد تكون هناك مقارنة بين aje والمفهوم الغربي عن الساحرة، على الرغم من أهمية ملاحظة الاختلافات. فبينما تتشارك الـ aje والساحرات في المقدرة على السحر، فإن الـ aje تميل نحو العمل بحرية أكبر من مجتمعاتها حيث إنها تقدم الخدمات الاجتماعية المختلفة للمستشار والواثق والمعترف. ومثل النساء الحكيمات في المجتمع، فإن الـ aje يشبهن العجوز الشمطاء، أكثر مما يشبهن الساحرات. وعلى العكس من العجوز الشمطاء، فإن الـ aje يعتبرن غالبا

جماليات تماما . وحيث إن النساء يصبحن أكثر جمالا مع العمر، كذلك قوتهم فى تغيير الخميرة وهذا الاتحاد بين الـ aje الجاذبات جداً وممارسة السحر ربما يكون قد أدى إلى ارتباط السحر بالنشاط الجنسى . وهذه التسمية الجنسية من السحر تقف فى تناقض حاد مع العجوز الشمطاء الفريية . والتي غالبا ما تصور على أنها غير جاذبة فى أفضل الأحوال ولسوء الحظ فإن الكثير من معظم الأدب اللامع جدا عن الساحرات وعمل الساحرات لا يخاطب الـ aje أو الممارسات السحرية الخاصة التى تأتى من روحانية غرب أفريقيا .

إن اوصان Osun ، أوريزا يوروبا، أو المعبود، ذو الخصوبة والإحساس الأنثوى، قائد الـ aje وكون الأمر هكذا : فهى لديها المعرفة ومصدر الـ aje وقوتها الظاهرة (بارديجو: ٨٠) ولكى تفهم aje فلا بد من فهم Osun . إن القوة الأنثوية تكمن فى الاتحاد مع الطبيعة وفى فهم المعرفة العملية . وهى خليط من البديهية و awo أو الغموض . وتشتهر أوصان ليس فقط بجمالها الأخاذ ولكن أيضا بقدرتها على التفكير السريع والمؤثر فى أى موقف . وهى تمثل الطيف الكامل لقوة الأنثى أنها تهب الأطفال للنسوة، وتدافع عن شعبها ضد الهجوم ومستغلة جنسيا، وتمارس اللاهوت وتحفظ باستشارة النساء الأخريات ويتقاسم كل الـ aje بعض صفات أوصان .

ولقد اظهر العديد من كاتبات المسرح الأمريكيات الأفارقة المعاصرات اهتماما بـ aje من خلال استخدام ما تطلق عليه ماهون " Mahone الوجود الروحانى" .

وعند ماهون فإن الوجود الروحاني هو شكل من أشكال النشاط الاجتماعي ودعوة إلى التحول الجماعي الذي يبدأ بعملية تعريف الذات. وبالقرب من نهاية مسرحية شانجي "من أجل البنات الملونات اللاتي فكن في الانتحار/ عندما يكون قوس القزح كافيا". تتجمع النساء حول بعضهن البعض في حاجة إلى "مد الأيدي". وهذا عمل من أعمال السحر، تغيير الـ ase من القصائد الشعرية التي تمحو الذات في الغالب في بداية المسرحية إلى تصميم الذات النهائي والذي يولد الكورال "لقد وجدت الإله في ذاتي وأحببتها/ أحببتها بشدة" (شانجي: ٦٧). وفي مسرحية كليج Cleage "الطيران للغرب"، تتآمر النساء للقضاء على زوج مستقل جسديا من خلال سحر خبير في إعداد الطعام. وقبل الوصول إلى هذا القرار الدرامي، تتجمع النساء تحت النجوم من أجل الشعائر وينشدون:

فان وميني. لأننا نساء زنجيات حرات...

صوفى. وجئنا من نساء زنجيات حرات...

فان وميني. عودة للوراء مع بداية التاريخ...

صوفى. لقد اخترنا هذا اليوم لكي نعلن أن حياتنا هي ملكنا وليست ملك أي أحد آخر (...). ولقد ذهبنا غربا مع بعض لكي نكون أحرارا كرابطة مقدسة بيننا مع كل ثقتنا (...). وكل قوتنا (...). وكل شجاعتنا (...). وكل حبنا. (كليج: ٦٣: أضيفت الاختصارات التي بين الأقواس)

- وتفتتح أونى لامبلى Lampley أطفال رضع مختلفين بملاحظة عن التضمنين الممكن لشخصية سادسة تدعى الآلهة وتكتب لامبلى، "إنها تمثل الوجود الأنثوى الأفريقى الذى لا يمكن محوه والذى يمكن التشويش عليه، ولكن لا يحى أيدا... قسيصة ... ترشد الممثل داخل وخارج المكان حتى يمكن سرد القصة. وهى هناك دائما فى أركان وعى البنات، أو فى الطريق التى يحركن بها أردافهن عندما ترقص" (لامبلى: ٢٠). وفى مسرحية جونز "بنات أضعوكه كبرى، نساء عنيدات"، هناك ضريح على خشبة المسرح والذى تباعه جونز فى افتتاح واختتام العمل. وتوقير جونز للأسلاف الذين تتضرع إليهم وتجسيدها للنساء السجينات اللاتى صورتهم، يدعمه وجود الضريح. وكل هؤلاء الكاتبات المسرحيات يستخدمن عناصر السحر فى أعمالهن، سحر مكرس لتحريك الشخصيات، واعتقد جماهيرهن، نحو إحساس أعمق بالذات واعتراف بالوجود الأفريقى الذى نتذكره.

التذكر

إن كلمات النصوص... هى الخرائط، تعليمات الأم من أجل إعادة الإيقاظ الشعائري للروح الأنوثية داخلنا جميعا.

سيدتى ما هو فى، القمر الذى طرقتة ولمسته الشمس.

إن مطربة المدح الحقيقية هى وصية على اللاوعى الجماعى

لثقافتها. ووظيفتها ليست الاختراع ولكن إعادة الاكتشاف
والتحريك. ومن هذا اليوم فصاعدا، سوف أكون مهتمة ليس
بالفصول والمشاهد والستائر ولكن بالافتداء والاستعادة والإصلاح.

- جليندا ديكسون. "ديانة الأنوثة الحقيقية".

ومن مسرحيات يانج بلد الرئيسية تحريك بؤس ميس أوتا تستفيد من السحر
بشكل محدد من أجل تذكر ضرورى جدا. ومع افتتاح المسرحية فإن الابنة تعود
إلى منزل طفولتها لكي تدفن آخر "ماما كبيرة" لديها، النساء اللاتي ربيها في
غياب أمها الحقيقية. ومن خلال سلسلة من الفلاش باك، تقدم الابنة كل أم
كبيرة إلى الجمهور وتكشف عن اللحظات الهامة في رحلتها لكي تكتشف
الحقيقة التي تحيط بغياب أمها الفامض. وتبدأ هذه الرحلة مع بداية دورتها
القمريّة، وهي لحظة هامة في الرحلة نحو الأنوثة ولا بد أن تجمع الابنة
التفاصيل قبل أن تعلم في النهاية الأحداث الحقيقية. ولا بد أن تذكر ماضيها
وهويتها، حتى تستطيع أن تمر بنجاح من خلال العتبة التي نحوها ينادى عليها
دمها. وهو يخبرنا بأنها تستقبل آخر معلومات عن أمها بينما إحدى أمهاتها
الكبيرة تصنف شعرها. واتحاد الشعر مع السحر هو شيء شائع في ممارسات
يوروبا وفورون. واليوروبيون يخلقون رؤوسهم من أجل أن يسمحوا للأوريزا
بالدخول. وفي فورون، خاصة في ينو أورليانز يعتبر الشعر عنصر رئيسي لتغيير
الخميرة ase. وغالبا ما يتم تشبيه الشعر بالثعابين، وهي مقارنة تحرك صور

الأفعى الرئيسية فى ممارسات فورون المعروفة بـ Damballah. وفى مراكز التجميل الأمريكية الأفريقية، يتم التخلص من الشعر المنزوع بعناية فائقة لأن الشعر ربما يستخدم لإيذاء أصحاب المراكز ومن خلال جعل الابنة تسترد أمها عن طريق قص الشعر، يعبر يانج بلد عن التقاليد الأفريقية المختلفة والتي تعترف بقوة الشعر.

وفى الحلم المختصر جداً "هناك منازل عديدة فى قبيلتى"، يستخدم يانج بلد مرة أخرى الشعر كعلامة على التحويل. وتضفى البطلة السيتيل بدايات إعادة توليد ذاتها "اليوم الذى بدأت فيه الثعابين تنمو من جذور شعرى (...) وقد مارسوا الحب هناك على الأرض (...) وبعد ذلك زحفوا عائدين إلى رأس وناموا، مرهقين ومسرورين" (يانج بلد ١٩٩٥ : ٥٢٨). ومن رأسى إيسيتيل، بينما يتحول الشعر إلى ثعابين وبعد ذلك فروع، يقفز عالم جديد من الكائنات المتنوعة جمالياً. وتستحق عالماً تستطيع فيه أن يتقدم تفرداً.

وخلال تحريك بؤس ميس أوتا، تقوم الأمهات الكبيرات بالسحر لجلب العدالة. وأكثر مثالين دراميين لهذا السحر يحدثان بعد ارتكاب أعمال عنصرية ضد الأمهات الكبيرات. وفى الحادثة الأولى، تجبر الأمهات الكبيرات على النزول من حافلة عامة ويضربن بواسطة رجل أبيض. والأنسة مارى "الوصيفة ذات القوى الخارقة" تتزع سيف العدالة الخاص بها.

الأم الكبيرة... والآن فإن ماري خلفى تتادى على الأرواح الهندية
الغريبة وتضع رموزا وقد ضحك الرجل الأبيض ثم دلف إلى سيارته
الكاديلاك مع امرأته وانطلق على الطريق السريع. وقاد سيارته على
طريق الشاحنات.

الآنسة ماري. تعلمين أن الرب يعمل بوسائل غامضة.

الآنسة كورين. وبالتأكيد لا يحب القبح

الأم الكبيرة. لن أنسى ذلك طالما بقيت على قيد الحياة. لقد كانت
فوضى دخان السيارة الكاديلاك البيضاء واللحم الأبيض المحترق
مجرد فوضى (للابنة) لا تتسى أبدا أين كنا أو أننا جئنا من مكان
بعيد (يانج بلد، ١٩٩٤: ١٧)

وتستفيد ميس ماري من التقاليد السلفية في الإدراك التام بأن النظام
القضائي في الولايات المتحدة الأمريكية لن يجلب العدالة لأصدقائها. ويعتبر
سحرها تذكرا للتقاليد السلفية واستعادة للهوية الأمريكية الأفريقية.

ويقع العمل الرئيسي الآخر من السحر عندما ميس شاين Shine، وصيفة
الحاكم، تعاقب الحاكم لعدم احترامه مجموعة من الأطفال الأمريكيان الأفارقة.
وتطعن شاين الزجاج وتضعه في طعامه، وإثارة لتاريخ طويل من مقاومة الأفارقة
المستعبدين ضد مستعبيهم البيض. وتحكى ميس لاماما القصة بمساعدة
بسيطة من شاين.

ميس شاين... لقد استراح عقل شاين. فهي قد سمعت نشيدا عميقا من قبور العبيد وافريقية القديمة ميس لاماما. الدم يغلى بكثافة، وأحمر فى جريانه مثل النهر، والعبيد يصرخون وينتحبون بعد موتهم. لقد أعدم أبى بدون محاكمة، واغتصبت أمى، وبيعت جليسة الأطفال عند النهر. العبيد يصرخون وينتحبون بعد موتهم. وقد عرف الطباخ ما يفعله من أجل إنقاذ الجنس البشرى، ويوقف الصرخات.

شاين. لقد عرفت شاين فجأة ما تفعله من أجل إنقاذ الجنس البشرى. لقد استحوذت عليها قوتها... (لاماما وشاين والإبنة ينهون لحظات السحر الأخيرة مع بعض مع كلمات الابنة ولاماما والتي تعرض وجهة نظر مضادة لتصرفات شاين)

الابنة ولاما ما. الدم يغلى بكثافة

لاماما:

لقد ظلت تسمع الهمسات، وصبت الماء المغلي فوق الشاي ووضعتة فى أبريق الشاي الفضي الكبير.

الابنة ولاما ما. لا أحد يعلم كيف مرض السيدات والسادة:

لاما ما. إن شاين تضع كل شيء على عربة الشاي الكبيرة.

الابنة ولاما ما . لا احد يعرف كيف مات. (يانج بلد ١٩٩٤ : ٣٠ - ٣١).

- فى هذه الفقرات يوضح يانج بلد اتحاد السحر مع التذكر وعندما تحتاج

النساء العمل الروحانى المتعمق فإنهن يسمين لكشف البقية السالفة الضرورية.

ومن المهم أيضا ملاحظة أن الأمهات الكبيرات يستخدمن السحر كعنصر

طبيعى فى خدماتهن للكنيسة. وعندما تقابل "أخوات دائرة الصلاة بعثته رقم ٢"

فى ليالى الثلاثاء كن يغنين ويصلين ويقدمن العلاج عند الضرورة.

ومثل النساء اللاتي يمررن بتحويل روحانى فى

"من أجل البنات الملونات اللاتي فكرن فى الانتحار"

تقدم الأمهات الكبيرات "مد الأيادي".

الابنة... فى منتصف إحدى اللقاءات سقطت العمة ماى Mae

وعلمت أنها قد قامت. ولكن الأم الكبيرة وضعت يديها عليها

وأعادت لها الحياة. وبالنظر إلى الأم الكبيرة، لا يستطيع أى شخص

أن يخبر مقدار القوة التى كانت تتمتع بها على الناس وكان عامة

الشعب يثقون بالإله. وبعد لقاء الصلاة الأول بثمانى أسابيع، أبلغت

العمة ماى بان أوراقها قد اختفت. (يانج بلد ١٩٩٤ : ٢٧).

والعمة ماى التى كان لها علاقة مع زوج ميس لاما ما، توصف بأنها "امرأة مستقلة وأخت حسية وملابسها وجواهرها لامعة. ولها ضحكة شريرة ومشية جنسية". وهذا الوصف يستدعى ايزلى فريدا، التوأم الروحى لأوصان. وبسبب ارتباط أوصان بالخصوبة والولادة، فهي تتحكم فى منطقة الجسد التى لها علاقة وإذا أرادت أن تستدعى انتباه أحد ما ، فإنها تزعج المعدة والأمعاء والرحم أو الأعضاء التناسلية. وأوصان هى أيضا أساس الانتباه وتتحكم فى العلاقات الرومانسية والجنسية.

ولا غرابة حينئذ أن تعاني ماى من ورم فى معدتها كنتيجة لخيانة لاما ما. وقد قدمت أوصان الورم كتحذير، وقد استرضت النساء أوصان بجعل العمة ماى فى وضع مستقيم مع "مد الأيدي". ويسمح لهم السحر بتذكر العمة ماى وتجميعها ككل وفى حالة صحية.

وتقلل يانج بلد من اعتماد المسرحية على الماضى الأفريقى مع تضمين نشيد مدح يوروبى **Yemonjah Olodo** ، **Yemenjah ee ah mee Olodo** ، والتى تعنى أم السمك، أو الماء. وتقدم **Oriki** أو أناشيد المدح من أجل أوريذا والأسلاف ومن أجل الكائنات البشرية الحية القوية. ويعتبر هذا التقليد بين اليوروبا وسيلة للإبقاء على علاقة تبادلية بين سطح الأرض والسطح المقدس. ويعتبر غناء **Oriki** وسيلة أيضا عند منشدى المدح الماهرين من أجل كسب النقود فى التجمعات الكبيرة وهم يتحركون بين الحشد يرتجلون تعليقات ماهرة

ومعقدة على الحاضرين المشهورين. وغالبا ما يتم ملاحظة من المشاركين الآخرين. وقبل أن يقابل الجمهور الأمهات الكبيرة للابنة، فإن نشيد المدح هذا فى تكريم كل الأمهات يتغنى به. وهو علامة على أن العمل ينتمى إلى الديسبورة الأفريقية.

وتملأ يانج بلد تحريك بؤس أوتا بمجموعة متنوعة من النساء المستقلات. ويتصرفن لـ aje فى ارتباط وثيق مع بعضهن البعض وفى تعاونهن لخلق نظام فى العالم. والمودة التى يتقاسمنها يمكن أن تكون أيضا جنسية كما فى حالة إحدى الأمهات الكبيرات. ميس توم Tom وهى شاذة جنسيا وتعليم الابنة "أن هناك كل الاحتمالات للحب" وفى الإعلان عن أهمية النساء، تشعر يانج بلد بالحرية فى تقديم تلك المجموعة المميزة من النساء المعروفة به "امرأة تحب النساء الأخريات و / أو لا جنس". (اليس ووكر: ١١).

وفى مسرحية أخرى من مسرحيات يانج بلد باربى القوة السوداء تعرض ممارسات فورون أيضا من خلال الصورة السائدة عن دمية باربى السوداء المزورة بجونلة قصيرة أفريقية تماما وحذاء طويل يجعلها باربى الثورية الوحيدة. وهذه الدمية تتمتع بطاقة روحانية كبيرة بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين وهما يتنافسان لامتلاك الدمية. وتعتقد الشخصيات أن الدمية باربى مثل دمية فورو تمسك بمفتاح سلامة عقولهم. وقد استثمرا الدمية مع المقدرة التى تجعلهما يشعرون بالنجاح والأهمية. وكلتا الشخصيتين يصلان فى النهاية إلى فهم كامل

عن أنفسهم والعالم، ولم يعد يحتاجان الدمية أن تمثل لهم. ويلاحظ عالم اللاهوت جوزيف ميرنى ان "عجلة اكتشاف الذات هذه تكمن خلف روحانية فورون" (ميرفى : ٤٠).

وفى العظام المتكلمة ، وهى مسرحية ليانج بلد غير منشورة، يحاول ثلاث أجيال من النساء أن يعشن فى راحة مع الهيات الروحانية التى منحن إياها. وهن يستطعن رؤية وسماع الأرواح التى تسكن محلهن الصغير ولا بد أن تقررن أى عالم يحتاج إلى ولائهن. وتباعد أليا بين العالم المادى وعالم الأسلاف. وأمها بى بى تخشى أليا بسبب قدراتها ولكن تقلق أيضا أنها قد تترك هذا العالم من أجل ما هو أفضل . وتصور إليا كشخص بالغ غير عادى abiku، "طفلة ولدت لتموت" بمعنى شخص يعتقد انه يتحد مع الأرواح التى تجذبه من عالم الأحياء (دروال وبيمبيرتون: ٢٤٨). والنساء هنا فى عالم واقع على عتبة الشعور حيث تذكر الأسلاف والمشاهد الطبيعية المختفية له إمكانية الإثراء العميق وأيضا التدمير الكبير.

ويتوافر فى مسرحيات شاى يانج بلد إمكانية إتاحة الفرصة التى تزيد من إمكانيات المسرح السحرية. ويعكس الصعود على خشبة المسرح الدائري حفلات يوروبا وفورون المتعددة ويسمح للجمهور بمشاركة أعمق، حيث ينظر المتفرجون عبر خشبة المسرح ويرون أفراد الجمهور الآخرين. وعلى العكس من الصعود على مقدمة خشبة المسرح، فإن الصعود الدائرى يدعو الجمهور للدخول. وعندما يرى

الجمهور نفسه عبر الدائرة، يصبح واعيا بنفسه وأكثر احتمالا أن يشعر بالدور التعاونى فى البحرية المسرحية. والتعاون هو نوع من التجسيد الذى يعمق إمكانية السحر التحولى داخل الجمهور، ومن ثم ينشر السحر وراء خشبة المسرح وفى المساحة الاستعراضية كلها. ويوفر لهم قوة الكلمة أرضية، خصبة لفرصة إنتاج آخر تستجيب لعناصر السحر. وتسمح المسرحيات بالتكرار اللغوى والتلاعب بالكلمات. والتكرار اللغوى لا يثبت أبدا. ومثلما فى oriki المتكرر جدا، يستجمع التكرار القوة من خلال الإضافة الخارجية. وأخيرا فإن كلا من ممارسات فودون ويوروبا تستغل الرقص كسحر، وتوحى موسيقى اللغة والإحساس بالزمان والمكان باستخدام الحركات الإيقاعية للتقليل من السحر فى المسرحيات وإظهار لحظات التذكر القوى تلك.

وتعتبر مسرحيات يا نج بلد مملوءة بتغيير ال ase . وتتجمع شخصيات نسائها لتعالج بعضها الآخر وتعالج أنفسها، وتقدم الاستشارة الحكيمة وتتصف المظلومين. وهى تستدعى الأسلاف والقوى الكامنة، وتستفيد من الأعشاب وقوة الكلمة لكى تجعل الحياة مقبولة. وفى هذه الأعمال ينمو السحر، من تذكر راديكالى، جرأة المرأة لكى تسيطر على عالمها وتكرم الدم الذى ينساب فى الشباب والدم الذى تختزنه فى الداخل كحكمة بالغة.

فيكتور ليو ووكر الثاني

النموذج الأصلي وارتداء القناع

في الرجل الهولندي لاميري بركة لروي جونز

كلنا سوف نأتي من خلف تلك

الشعور المستعارة ونبدأ في التوقف عن استخدام تلك

المعايير الجمالية والتي لا يمكن أن تكون أبدا

إطارا لمرجعيتنا؛ ونفصل ذلك الشحم الزائد من شعرنا

ونخرج من حقيبة التبييض تلك وتدخل

في شيء ما له معنى بالنسبة لنا

كشعب ليس أبيضاً – بل أناس سود

لروي جونز/ اميري بركة "Nittygritty"

ويستخدم بركة النموذج الأصلي وارتداء القناع في خلق الشخصيات في مسرحية الرجل الهولندي. والمسرحية بيان سياسي عن الحاجة إلى عمل اجتماعي ضد العنصرية والاستيعاب العنصري للأمريكيين الأفارقة في المجتمع

الأبيض. وتصور شخصية Clay كمستوعب أمريكي أفريقي، ويوحى بركة بان الاستيعاب مدمر للفرد وأيضاً جنسه البشرى.

ومع مجئ نهضة هارلم، نصح دو بوای Du Bois "الزنجى الجديد" النشيط ثقافيا بان يحترم الفن كأداة فعالة من أجل القوة السياسية الاجتماعية، مدعيا ان "الفن كله دعاية ولا بد أن يبقى كذلك". ومثل هذه المزايم قوت من حركة فنون السود فى الستينيات وألهمت العديد من الفنانين الأمريكيين الأفارقة من أن يقهروا العنصرية البيضاء من خلال عملهم.

وقصيدة دونبار الشعرية "نحن نرتدى القناع" تفحص النموذج الأصلي الاجتماعى للقناع، وهو عامل تشكىلى فى الهوية الأمريكية الأفريقية:

نحن نرتدى القناع الذى يبتسم ويكذب

فهو يخفى خدودنا ويظل عيوننا

وهذا الدين نرده للنفاق البشرى

بقلوب محترقة ونازفة نبتسم

(...) نبتسم، ولكن أيها المسيح العظيم،

صرخاتنا عليك تطلق من أرواح معذبة

(...) ولكن دع العالم يحلم

نحن نرتدى القناع (دونبار: ١٩٦)

إن كلمات دونبار Dunbar تصف ديناميكية هامة في المجتمع العنصري، والذي فيه يحدد الجنس المتحكم المصطلحات التي سوف يرى بها الجنس الخاضع، بينما يجب على الأخير أن "نرتدى القناع" قناع تلك المصطلحات أو ذلك النموذج الأصلي، لكي يعيش في ذلك المجتمع. ولقد سيطرت أمريكا تاريخيا على الصور العامة والأمريكية الأفريقية بهذه الطريقة، مستخدمة أنواعا رمزية مثل "العم توم" لتمثيل أدوار استيعابية فرضت على الأمريكيين الأفارقة من جانب الظروف المعاكسة للاعتماد الاجتماعي" (لوك: ٩٦١). والحركات الثقافية القومية التي تهدف إلى الهام التغيير الاجتماعي لا بد لها أن تهدم أقتعة النماذج التقليدية العنصرية وتصور المعاناة الصامتة والفضب المكبوت للجنس المضطهد. وقد كان هدف أيديولوجية الفنون السوداء عند بركة، مع ذلك، هو محو الأنماط التقليدية والنماذج السوداء مرة واحدة. ويؤكد المؤرخ اللامع بوسكن ان الرسوم الكاريكاتيرية والأنماط التقليدية والنماذج الأصلية السوداء في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية قد وضعت إلى حد ما لكي تبقى مع ظهور حركة الحقوق المدنية وبزوغ قومية السود، والانتفاضات العنيفة في مجتمعات السود المتحضرة في الولايات المتحدة خلال الستينيات. ومن خلال أعمال الفنانين الذين خلقوا الفن الذي يعكسُ مثلُ حركة فنون السود، فإن صور سامبو ومامي المكشوفة وكل من هو مثل العم توم، كانت توضح في النهاية لكي تستقر.

هنا دفن

ويرقد بقايا

الرجل

سامبو

وقد ولد منذ ثلاثمائة عام مضت

والتاريخ المضبوط شوشت عليه الذاكرة المشتتة

كان يرقص ويتبختر ويضحك

عبر خشبات مسرح الحياة الأمريكية

بوجه أسود وتظاهر بالشجاعة

صورة ولدت في عقول البيض

وامتدت في شبة ابتسامة طفولية

مسلية وممتعة

لكل من كان على اتصال

تلك الابتسامة الجميلة، والعيون المستديرة، والخطوات الإيقاعية

تلك الضحكة المرحّة

ذهبت، ذهبت ولكن تكاد تتسى

وقد حفر إسم على الأقواس الثقافية:

تامبو، بونز، كراو، العم ريموس، جون، سام

سامبو:

المهرج الوطنى فى الثقافة الشعبية

ليرقد فى سلام

ولا يبعث أبدا.

آمين. (بوسكين، ٣ : ٤).

وقد استخدم بركة النموذج الأصلي والقناع فى أعماله الدرامية الأولى لى يعزز الموضوعات الثورية من خلال تصوير الشخصيات والمواقف التى يمكن ان يندمج معها جمهور السود. وطبقا لبول هاريسون، فإن مسرح فنون السود "كان موجها فى البداية نحو آذان وقلوب السود، وبعد ذلك نحو العالم" ومسرحية بركة الرجل الهولندى هى مثال جيد على هذه النوعية من الدراما. وقد أثر ميراث قناع دونبار بشكل خاص على تطور النظرية الأمريكية الأفريقية فيما بعد

الحدثة حيث إن تصويرها الكامن عن التقسيمات الخاصة / العامة قد أوضح جوانب متعددة فى الهوية الأمريكية الأفريقية أثناء القرن العشرين. وكتابة اليسون على سبيل المثال تحمل بصمة دونبار فى معالجتها لعملية ارتداء الأقنعة كأحد المفاهيم المحددة للهوية الأمريكية. وفى سياق مسرحية بركة الرجل الهولندى فإنه يمكن رؤية نظرية اليسون عن ارتداد الأقنعة ليس فقط فى شخصية Clay ولكن أيضا فى شخصية لور . وفى مقالته "غير النكتة وافلت من العبودية"، يصف اليسون غموض وإنشقاكات الهوية التى تتطور من الإدارة الأمريكية إلى القناع:

إن النكتة... تقع دائما بين المظهر والواقع، بين عدم استمرارية التراث الاجتماعى وذلك الإحساس بالماضى والذى يتعلق بالعقل. وحتى ربما الوعى بالنكتة التى تقول أن المجتمع هو خلق الإنسان، وليس الإله... فأمريكا هى أرض أصحاب النكت المرتدين للأقنعة. ونحن نرتدى القناع بهدف العدوان وأيضا الدفاع، وعندما نسقط المستقبل وأيضا نحفظ الماضى. باختصار فإن الدوافع المختلفة خلف القناع متعددة مثل الغموض الذى يخفيه القناع... (وارتداء) القناع هو استراتيجية شائعة فى الثقافة... والتى تنمو من النكتة التى فى منتصف المجتمع البشرى.

(اليسون: ٥٣ - ٥٥).

فى هذه الفقرة يميز اليسون بين الوجود الخاص والعام للبيض والسود فى أمريكا فى أواخر القرن العشرين. وكذلك يصور بركة مفاهيم الهوية فيما بعد الحداثة فى الرجل الهولندى، حيث يرتدى Clay و Lula أقنعة مختلفة. بهدف المعالجة والإنكار والإغواء والإحباط وهكذا.

وكونها أخرجت فى ١٩٦٤ بواسطة مسرح ٦٤ فى نيويورك، تعالج مسرحية الرجل الهولندى شخصية "العم توم" النموذج الأسمى فى Clay والشخصية المغوية البيضاء المتآمرة فى Lula من أجل كشف التضحية بالأمريكي الأفريقى المضوم حقه اجتماعيا. وتتغمس شخصياته فى لعبة إغراء تقليدية ومثيرة، كاشفة عن طبيعتها الحقيقية فقط عندما تخلع أقنعتها وتعترف بكراهيتها العنصرية لبعضها الآخر. ويلقى بركة بمسئولية قتل Clay على اعتناقه لقيم أمريكا البيضاء، وهكذا كاشفا العواقب التراجيدية للاستيعاب.

وتبقى مسرحية الرجل الهولندى تمثيلا رمزيا لمسرح السود الثورى، وهى حركة فنية قادها بركة تحدث عنصرية أمريكا البيضاء وواجهت المستوعبين الأمريكين الأفارقة بخيانتهم لهويتهم الأفريقية. ويناقش بركة موضوعات الرجل الهولندى فى بيانه "المسرح الثورى" حيث يؤكد أن المسرح الثورى "لا بد أن يفرض التفسير" ولا بد أن يكشف "ولا بد أن يهتم ويهاجم أى شئ يتهم ويهاجم" و "هو مسرح هجوم" (بركة ١٩٩٧: ١٨٩٩-١٩٠٢). ويهاجم بركة السيطرة الثقافية الأمريكية الأوروبية ويحبذ هوية ثقافية واجتماعية أمريكية أفريقية منفصلة:

"الرجال البيض سوف يرتعدون أمام هذا المسرح لأن يكرههم... والأمريكان (البيض) سوف يكرهون المسرح الثوري لأنه سوف يدمرهم ومهما يعتقدون فيه فهو حقيقى".

إن المسرح الثوري لا بد أن يتهم ويهاجم... لأنه مسرح الضحايا. وهو يدفع بالضحايا لأن ينظروا إلى القوة الكامنة فى عقولهم وأجسادهم. فهناك Clay فى الرجل الهولندى و Ray فى التواليت و Walker فى العبد كلهم ضحايا. وبالمعنى الغربى فإنهم أبطال. غير أن المسرح الثوري حتى لو انه غربى لا بد أن يكون مناهضا للغرب. ولا بد أن يظهر انهيار الغرب. وحتى كما صمم أرثود غزو المكسيك، كذلك لا بد أن نصمم غزو العين البيضاء، ونظهر المبشرين والليبراليين الذين يموتون تحت انفجارات الكتل الإسمنتية المسلحة. (بركة ١٩٩٧: ١٨٩٩-١٩٠٠). وبالنسبة لبركة، فإن المسرح الثوري الأسود سوف يقلل من التصميم المسيطر السياسى والثقافى والاجتماعى (هيدجر: ١٥٤-٧٦) - على سبيل المثال، التحرك من علم الوجود أو علم الكونيات البناء إلى علم الوجود أو علم الكونيات المشيد حيث الآخر والذى يطلق عليه "أقلية" ينكر عليه حقه فى الأهمية الثقافية من خلال الحدود التى يفرضها المسيطرين الثقافيين والذين يستمرون فى تعريف "الأقلية" بدون السماح للأقلية بقوة تعريف الذات. ومن ثم فإن مسرح بركة الثوري قد شيد تصميمًا ثقافيًا مناهضًا مقابل تصميم المسيطرين الثقافيين. والهدف من مسرحياته هو تقوية الأمريكية الأفارقة كموضوعات فى بنائهم الثقافى لأنفسهم. وتتطلب السيطرة الثقافية استيعاب

الآخرين ليس فقط من مشاركة السلطة ولكن أيضا من بناء هوياتهم الخاصة. والمسيطر الثقافى ليس كائنا فى العالم ولكن كائن يشيد العالم طبقا لأجندة موضوعة. وتتجسد الـ **modus operandi** المتفوق الأبيض فى النموذج الأصلى لـ Lula والتي تقى بالأجندة من خلال اغتيال Clay وبدء عملية التلاعب والإغواء.

وطبقا لبركة "إن مسرحنا سوف يظهر الضحايا حتى يصبح إخوانهم فى الجمهور أفضل مقدرة على فهم أنهم أخوة الضحايا، وأنهم هم أنفسهم ضحايا" ويوظف بركة النموذج الأصلى والقناع لكشف نفاق ما يسمى بالديمقراطية الأمريكية والتي يمثلها كل من Clay و Lula. وهو يهدف إلى تحويل الجمهور من متفرجين سلبيين إلى مشاركين إيجابيين فى العمل الاجتماعى الذى يحدث على خشبة المسرح وخارجها. ويتقاسم تصور بركة عن المسرح الثورى نفس الأرضية التى ناصرها بوال Boal .

لكى نفهم أحاسيس المضطهدين الشعرية هذه، فلا بد أن يتذكر المرء هدفها الرئيسى: تغيير الناس- "المتفرجون" البشر السلبيون فى الظاهرة المسرحية إلى موضوعات وإلى ممثلين ومحولين للعمل الدرامى ... غير أن أحاسيس المضطهدين الشعرية تركز على العمل ذاته: المتفرج لا يفوز الشخصية (أو الممثل) أى سلطة بأن يمثل أو يفكر مكانه، بل على العكس هو نفسه يفترض الدور البطولى، ويغير

العمل الدرامى ويجرب الحلول ويناقش خطط التغيير- باختصار
يدرب نفسه على العمل الحقيقى. وفى هذه الحالة فإن المسرح ليس
ثوريا فى حد ذاته، ولكنه بالتأكيد تدريب على الثورة... وكل الفرق
المسرحية الثورية لابد أن تتقل للناس وسائل الإنتاج فى المسرح
حتى يستطيع الناس أنفسهم أن يستغلوها.

والمسرح هو سلاح، والناس هم من يجب أن يستخدمه.

وفى الرجل الهولندى يصور بركة الديناميكية العنصرية الأمريكية فى عالم
مصفر، حيث يمثل Clay و Lula نموذجين أصليين متعارضين، ويفسر
المغناطيسية التى تجذبهما معا وتجبرهما على التفاعل مع بعضهما الآخر حتى
ينتهى أحدهما. ويرتدى Clay قناع الأمريكى الأفريقى الذى اعتنق أيديولوجية
أمريكا البيضاء- وتذكر Lula فوراً أن Clay هو نوع مشهور ببذله ذات الثلاث
أزوار ورابطة العنق المخططة وخوفه أن يكون وحيدا مع امرأة بيضاء جميلة
يجعله مستوعبا. ولا تمثل Lula نوعا محددا من الأمريكى الأبيض ولكن "روح
أمريكا" ككل (جيتس: ١٨٧٩). وتتجسد عنصرية أمريكا البيضاء المقنعة والمتآمرة
فى تحذير Lula : "إنتى أكذب كثيرا. وهذا يساعدنى فى السيطرة على العالم"،
وهكذا توحى بما يعتبره فوللر Fuller المسافة الشاسعة بين مبادئ الأمة
وممارستها. وتتأكد طبيعة لولا العنصرية من خلال تصرفاتها المعتمدة والطريقة
التي بها "تبحث عن Clay فى الخارج" لكى تغويه وتقتله فى النهاية وجملة لولا

"أنها تعرف Clay مثل باطن يدها" لا تتذر فقط بالطريقة التي بها سوف تتلاعب لولا ب Clay ولكن توحى بان معرفتها بنوعية Clay هي مقياس تشييدها لقناع Clay المستوعب، سلاح آخر في ترسانة البيض للسيطرة على الجنس الأمريكي الأفريقى.

ومثلما ترمز لولا إلى المعايير الأمريكية الأوروبية فى الجمال، فإن توقع كلاى Clay أن يمارس الجنس معها يمثل نجاحه وتأكيدہ الاجتماعى. وفى بيانہ ١٩٦٨ "حركة فنون السود" يستغل نيل Neal كتابة قانون حول رجولة السود لكى يلخص فانتازيا Clay المميته مثل "الاعتقاد الأمريكى الأفريقى بأنه يمكن أن ينال قوة الظالم من خلال اكتسابه لرموزه، والتي احداها المرأة البيضاء" (نيل: ١٩٦٦). ويظهر Clay اعتماده الكلى على لولا بطرح أسئلة عليها تخبره هى ان يسألها، وتمارس لعبتها وهى تضع القواعد.

وكلمات لولا فى نهاية المشهد الأول تحدد الأقنعة التى ترتديها هى و Clay وعرضها "بالتظاهر" يمثل قناع المسرحية نفسها: "ولذا سوف نتظاهر بان الهواء خفيف وملئ بالعطر... وسوف نتظاهر بان الناس لا يستطيعون رؤيتك... وانك تخلو من التاريخ. وانا أخلو من تاريخى". وفى هذه السطور، يكشف بركة الطبيعة النموذجية الأصلية للمواجهة من خلال تصوير الأيديولوجيات المخادعة والتي تتمسك بالعنصرية البيضاء والاستيعاب الأسود، وتصور الطريقة التى بها تشيد السيطرة الثقافية الأمريكية الأوروبية رؤية السود عن أنفسهم وإيحاء لولا بان Clay يمكن أن يتحرر من تاريخه يمثل محاولة تاريخية لأمريكا البيضاء فى

إخضاع وتقسيم الجنس الأسود من خلال الاقتراح بأن معاناته الماضية لا بد أن تتسبب. وبدوره فإن Clay يكشف عن استيعابه لقيم البيض من خلال موافقته على المشاركة في لعبة لولا المدمرة في التظاهر وقبول الدور الذي تحدده له. ويعبر عن امتنانه في تحرير لولا له من الماضي والذي يريد في يأس أن ينكره من خلال "شم بلوزتها" بينما تجذبه بعيدا عن ذاته الحقيقية.

وفي المشهد الثانى والنهائى، يوضح بركة الطريقة التى بها يصبح المستوعب الأمريكى الأفريقى ضحية على يد المجتمع الأبيض. وبعد تحول Clay وبشكل فعال إلى مستوعب، تعاقبه لولا على إذعانه وبعد ذلك تفتاله عندما يعبر عن غضبه المكبوت. وتحتقر لولا Clay بسبب اعتماده الضعيف عليها وتضربه على ارتدائه قناعا يخفى شخصيته الحقيقية: "بأى حق ترتدى بدله من ثلاثة أزرار واربطة عنق مخططة؟ لقد كان جدك عبدا، ولم يذهب إلى هارفارد... وأراهن أنك لم تتكرر أبدا فى أنك كنت زنجيا أسودا" وفى رغبته الاستحواذ على لولا ، يترك Clay هذه الإهانات تمر، ويرجوها أن تصف المقابلة الجنسية التى خططت لها من أجله. ولكن فى النهاية تنهى لولا اللعبة بإزالة قناعها وتحدى Clay أن يكشف عن غضبه الحقيقى نحو أمريكا البيضاء: "إنك لست زنجيا، فقط مجرد رجل أبيض قذر... Clay لا بد أن تصاب بطفح جلدى. لا تجلس هناك وتموت بالطريقة التى يريدونك أن تموت بها. انهض".

ويطيع Clay الأمر، ويزيل قناعه ويعبر عن غضبه الأسود المكبوت، والذي تستجيب له لولا بالجملة الختامية بالنسبة للمستوعب الأمريكى الأفريقى: الموت.

ومثل دونبار يحدد Clay صورته العامة كعمل اضطر أن يؤديه لكي يخفى عواطفه الحقيقية: "لا تعرفين أى شيء باستثناء ما هو موجود وتريه. وأنا أجلس هناك فى هذه البدلة لكي أمنع نفسى من قطع رقبتك" وفى الإفصاح عن غضبه وإحباطه، فإن Clay ينتزع قيود التقليد ويرتدى جلده وشعره وملامحه الطبيعية وبفخر" (فوللر: ١٨١٢).

ويساوى بركة بين غضب Clay المكبوت والتورية التى تميز موسيقى مطربة الأغنيات الزنجية بيسى سميث وعازف ساكسافون موسيقى الجاز تشارلى باركر. وفى كلمات موسيقى الجاز آرشى شيب الذى أخلاقياته لها صدى أخلاقيات سميث وباركر، "إن الموسيقى... أما سلاح فى نضالنا أولا شيء على الإطلاق". وبالمثل فإن الأغاني والإيقاعات الحادة التى تنطبق على تشارلى باركر والرسائل المتضمنة فى حركة موسيقى الجاز البيبوب فى الثورة الموسيقية جسدت روح الحقوق المدنية وحركات قوة السود فى الستينيات. ويصف اليسون التورية الكامنة فى كلمة "البيبوب": (إن البيبوب) هى كلمة تقذف بيديها فى انتقاص الذات الفظ أمام تعقيد الصوت والإيقاع وعاطفة تأكيد الذات والتى تتظاهر بالتسمية؛ كلمة قناع للغموض المشحون فى الصوت الجديد، والذى يخفى الوجه الحقيقى للثورة" (اليسون: ٢٠٤). ومثلما يخفى Clay كراهيته الحقيقية لأمريكا البيضاء، فإن بيرد وسميث "يلعبان فى أغنيائهما أمريكا البيضاء بطريقة مشفرة" (بركة: ٢٤ - ٢٥). "قبل الحب والمعاناة والرغبة وأى شئ تستطيع أمريكا

البيضاء أن تفسره، فإن بيسى سميث تقول: قبل مؤخرتى السوداء... ولو كانت سميث قتلت بعض الناس البيض، ما كانت احتاجت تلك الموسيقى ولما عزف بيرد نوتة موسيقية لو كان فقط قد سار فى شارع ٦٧ الشرقى وقتل أول عشرة أشخاص من البيض شاهدتهم" (بركة: ٢٥). إن استحضار بركة للموسيقيين المشهورين تخدم نفس الهدف مثل التمثيل النمطي لشخصيته، حيث أن الجماهير الأمريكية الأفريقية خاصة تستطيع أن تتوافق مع موسيقى سميث وباركر وقادرة تماما على فهم الرسالة.

وفى المشهد الحاسم للرجل الهولندى يظهر بركة كيف كان المستوعبون الأمريكيون الأفارقة قد تمت التضحية بهم من جانب المجتمع الأبيض. وفى وصفه لما يعتبره بركة "الثورة" يكشف Clay عن إيمانه بأن الأمريكيين الأفارقة سوف يستخدمون فى النهاية أقنعتهم الاستيعابية كوسيلة تدميرية فى الاستعداد للثورة. ويفسر Clay رغبته فى ضرب أمريكا البيضاء فى لعبتها عندما يخبر لولا "وفى ذلك اليوم، وبالتأكيد، عندما تعتقد أمريكا البيضاء فعلا فى ذلك وتستطيع أن تحتوى الأمريكيين الأفارقة كأشخاص بيض نصف موثوق بهم... وسوف يقتلونك ولديهم تفسيرات منطقية جدا. تشبه تماما تفسيراتك" (بركة: ٣٦). وربما وبسبب الخوف، وربما بسبب الارتياح أو ربما لأن أعمالها ببساطة تحركها العنصرية، تطعن لولا Clay حتى الموت. ويفسر نيل Neal تصرفات لولا على أنها نابعة من الخوف: "إن لولا تفهم وهى تقتل Clay أولا. وبطريقة معاكسة فإن

معرفة Clay الوليدة عن نفسه هي التي تهدد وجود فكرة لولا عن العالم" ويصبح Clay بهذه الطريقة ضحية لعنصرية أمريكا البيضاء لأنه يعتقد قيمها ويلعب لعبتها، ومع ذلك فهو ليس قادرا على التعبير عن عواطفه الحقيقية بدون أن يضطهد.

ومسرحية الرجل الهولندي لبركة تصور وتعالج الأقنعة النموذجية الأصلية لكي تقضح وتهاجم فكرة الاستيعاب. ويصور بركة Clay كمثال نموذجي أصلي للمستوعب الأمريكي الأفريقي، ويقترح من خلال موته أن الاستيعاب مدمر للفرد وأيضا لجنسه. وبوضع تصور دي بواة بان كل الفن دعاية في الاستخدام الدرامي، فإن بركة يوظف التشخيص النموذجي الأصلي لكي يغرس في جمهوره الروح الثورية لحركة فنون السود.

الجزء الثالث: الممارسة الدرامية

الجزء الثالث: الممارسة الدرامية

بول كارتر هاريسون: المقدمة:

توكيد التقاليد والسمو فوق الأحوال - مبادرة تنمية كتاب المسرح، شيكاغو

لا يقوم الكاتب المسرحي بكتابة المسرحية فحسب، بل يقوم بالأحرى ببناء الحدث الدرامي بصورة تتصف بالمرونة عبر الفضاء والزمن، ويسترشد الكاتب في تسلسل الأحداث وفي الحبكة بلغة سحرية رفيعة المستوى تسهم في الكشف عن المعانى الخفية، وعن مغزى الأحداث ، والفضاء بالطبع هو مكان الأحداث، ويتطلب تحديد هذا المكان لغة مفعمة بالتلميحات الثقافية القابلة للتعبير بحيث لا يقتصر ذلك على فضاء اجتماعي ثابت فصورة من صور الفجر عند مينتون ، أو أمسية من الأمسيات بمسرح الأبولو ، أو لحظة من لحظات الصباح بالسافوي، كل ذلك يحتوى على العديد من التلميحات الثقافية التى تكمن فى الوعي الجمعي، ومن غير الضروري اختزال هذا الوعي الجمعي فى مكان محدد يخلو من بقية الامكانيات الكونية التى تلازم مفهوم المكان أو الفضاء ، هذا المفهوم الذى من الممكن أن يتردد صدهاء فى ليلة من الليال بميدان الكونجو فى مدينة نيو أورليانز ، أو فى صورة الفجر بمرفأ كرافورد فى مدينة بيتسبرج ، أو فى صورة المساء بمسرح الريجال فى مدينة شيكاغو.

ولا يتضمن بناء الحدث الدرامي بالضرورة وجود المكان أو الفضاء المتكامل الذى يتخطى كل ما عداه ، بل إن ذلك يعنى بالأحرى التداخل بين هذا الفضاء

وبين الشخصيات والكلمات والأحداث التي تقوم بإلقاء شعاع من النور وسط الظلام، وذلك يبدو على سبيل المثال في الاستراتيجية الدرامية عن سوزان لورى باركس التي تذهب إلى أن "الأشعاع الدرامي يسرى عبر المكان ، ويهدف إلى إلقاء الضوء على كل الجوانب السوداء ، فالرؤيا بمثابة الضوء، وبالنسبة لى ، فإننى أهتم بكل ما يستعصى على الرؤية ، وأبحث عن الظلمة وعن غير المعروف" (ماهون : ٢٤٤).

وبوجه عام ، يتضمن البناء الدرامي استراتيجيات الأداء التي توضح الطريق نحو تحقيق الخلاص، وذلك من خلال الصوت والحركة والمشاهد المرئية ، ومن الوسائل المستخدمة فى هذه الاستراتيجيات المواقع الثقافية التي ترمز لوضعية الشخصيات فى الزمان والمكان، وفى هذا الصدد ، يرى جورج وولف أن الرؤيا الدرامية لا تتحدد فقط عن طريق المواقع الثقافية ، بل أن جميع الوسائل المستخدمة فى الأداء تتداخل لبناء الحدث الدرامي، سواءاً تم ذلك عن طريق عدد من المشاة فى موكب من المراكب أو عن طريق بعض العرائس فى عرض من العروض أو وجه من وجوه الشخصيات السوداء فى مجموعة من الاستعراضات الشعبية.

وليس بمقدور كتاب الدراما من السود فى أمريكا إنكار الوعي بالتقاليد الأوروبية الأمريكية التي تؤثر بالتأكيد فى الممارسات الدرامية عندهم، وليس بمقدور الواحد منهم كذلك التخلّى عن الإعجاب بالأعمال الكلاسيكية الأوربية

التي تقوم أحياناً بعرض الأحداث بصورة أسطورية تعلو فوق مستوى الحياة الجارية، وعامة ، يظهر كتاب الدراما من السود التقدير الكبير لتصوير العاطفة المتأججة في عمل مثل عودة رجل الثلوج ليوجين أونيل ، أو للقدرة على التعبير في عمل مثل وفاة بائع متجول لتينسى ويلياميز أو للتحديات الميتافيزيقية في عمل مثل "أليس الصغيرة" لأدوارد ألبى ، أو لقوة التحمل غير الطبيعية في عمل مثل "عملية الأفق" لسام شبرد.

وكل منا كذلك يشعر بالتعاطف مع الشاعر الروحية في أيرلندا عن طريق عمل مثل في إنتظار جودو لبيكيت ، ولكن فرنسا بالذات هي التي توفر التأثير المستمر بالنسبة للكتاب السود كما يظهر في مسرحية السود لجين جينيه، ولذلك، فبدلاً من استخدام الأعراف السائدة والواقعية الغربية ، تقوم بعض النماذج بإعادة تمثيل الهجمة الاستعمارية بصورة تتفق مع الأعراف الدرامية الأفريقية ، ومسرحية مثل مسرحية السود تلبى الحاجة الأيديولوجية إلى تحقيق المساواة داخل تلك المجتمعات التي تتأوى الرغبة في تحقيق التغيير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

وفي بعض الأحيان ، يقتصر السرد الوصفي لحياة السود في الجنوب الأمريكي على مجرد إعادة الرواية للأحداث ، وبالتالي ، قد يعتبر كاتب مثل وليم فوكنر من أهم الكتاب "السود" في كل التاريخ الأدبي الأمريكي ، ولكن البارومتر الحقيقي الذي يستخدم لقياس تجربة المعاناة عند السود هو كيفية رواية

الأحداث ، ويتبقى لهذه النوعية من الكتابة الدرامية التي تؤرخ لهذه المعاناة ما يمس شفاف القلوب - أى الموضوع - ويرى جورج وولف أنه "عندما تتم برمجة توقعات الجميع سواء من ناحية اللغة أو من ناحية المعاناة ، فإن ذلك قد لا يسمح بإتاحة الفرصة للمشاركة فى التجربة ، وينبغى إزاء ذلك أن يهتم كل منا بالآخر دون الاعتقاد بأن كلا منا يعرف كل شئ ، وإلا انتقت الحاجة للمسرح فى الحياة، وعلى الكاتب بدوره أن يعيد تشكيل ما يعتقد الناس أنه من الأمور الاعتيادية حتى تنشأ المادة الجديدة التى تعيد تصوير التجربة، وعلى الكاتب كذلك ، أن يبتعد عن الوصف الأفقى المعتاد فى الدراما التليفزيونية مثلاً والتى تهدف لايجاد الاستجابة العاطفية نحو الأحداث عن طريق الميلودراما أو شخصية هذه الأحداث، ومع ذلك ، فإن التليفزيون يعجز عن التعبير بألسنة متعددة، ويعجز عن تصوير جوانب الحكمة التى تعج بها التجربة السوداء فى العالم الجديد .

وتحاول أندريا نوريا البحث عن القوة فى الكلمات فى مسرحية مويو وسايسو لعائشة رحمان ، وترى أن عنوان هذه المسرحية يتضح عن طريق " فهم التراث الروحى للسود هذا التراث الذى يمزج بين العلمانى وبين المقدس من الأمور"، وبالتالي ، ترمز سايسو لقوة الكلمة التى تستدعى الروح ، والتى تؤثر على الحياة المادية ، وترمز مويو إلى قدرة الكائن الحى على استخدام هذه القوة الفريدة فى الطقوس التى يقوم بها فى الحياة العلمانية ، وهو ما يتطلب "تراكم المعرفة" من أجل المحافظة على الصلة بين "الذات فى الواقع الحاضر" وبين "الجذور الروحية

لهذه الذات فى الماضى" ، بحيث تنشأ هذه الصلة من خلال "الأحداث والكلمات"
ومن خلال الديناميات التى تزخر بها مصفوفة القوى فى الحياة.

ولا تقتصر القوة فى الكلمات على إلقاء الضوء على الأحداث أو على مجرد
استخدام التعبيرات اللفظية ، كما يتضح بجلاء فى التعبير عن التجربة السوداء
فى العمل المشترك لكل من سافيون جلوفر وجورج وولف بعنوان الضحية والفرع
أو فى مسرحية سفينة العبيد لأميرى بركة من إخراج جيل موزيس ، هذا الإخراج
المبتكر الذى ينجح فى تحاشى العاطفية المفرطة التى قد تثيرها تلك الرحلة
المشثومة وتسمح تجربة المسرح للجمهور بالمشاركة حتى يصبح من بين الشهود
فى تلك القصة التى تتداخل مع نسيج الزمن والفضاء، والتى تقوم بالربط بين
التاريخ وبين محاولة تفسير هذا التاريخ ، وهذا بالضبط ما تلحظه سيدنى
ماهون فى مسرحيات الكاتبات السود اللواتى يقمن "بنسج الكلمات ونسج العالم
فى محاولة لوضع الذكرى مقابل الخيال" ، وبالتالى، تعاد صياغة الأحداث عن
طريق استخدام بعض الخرافات التى تجمع بين عالم الصدق وعالم الأوهام،
ويستمر الصراع داخل هؤلاء الكاتبات بين الأحلام وبين الكوابيس فى عتمة الليل
البهيم، ويستمر البحث عن رحم الضوء، وفى الحقيقة ، فإنه يمكن القول أن
أعمال الكاتبات السود تجمع بين الظلمة وبين الضوء، ثم تتجلى فى النهاية عن
المعان السحرية وعن الرموز الباطنية التى تقبع وراء الأحداث.

ومن أهم الكاتبات اللواتى يقمن بنسج الأحداث نتوزاك شانج التى تعتبر
مسرحيتها من أجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار إرهابا بشكل جديد

من الممكن أن يطلق عليه "القصيدة الراقصة" وترى جين يانج أن التعبير الشفاهي هو مفتاح فهم العلمية الدرامية عن شانج ، فالمسرح الراقص يعطى المزيد من القوة للكلمة وللموسيقى وللرقص، كما أنه يمثل نوعاً من أنواع الخروج على الأعراف المسرحية الغربية المستمدة من أرسطو والتي تعود إلى فكرة المحاكاة للطبيعة حتى تصبح الدراما مجرد نسخة من نسخ الحياة المادية، وحتى يحدث التطهير ، والتطهير هو المبدأ الأساسى عند أرسطو ، وهو المبدأ الذى يهدف لتتقية العناصر المؤلمة والحزينة حتى يداخل المشاهد الشعور بالارتياح ، وحتى يعفيه ذلك من الالتزام بتقييم ما يعرض أمامه، وعندئذ تتحول الوحشية المصورة فى عمل مثل "الطريق المتوسط" إلى مجرد حادثة من الحوادث الإنسانية المكتملة وجدانياً على خشبة المسرح. والتي تسمح للجمهور بالهروب من الشعور بأى مسئولية أخلاقية.

وعلى العكس من فكرة المحاكاة للطبيعة التى تؤدى إلى الفصل الصارم بين الجمهور وبين المؤدين ، فإن فكرة التشارك التى تسود داخل "القصيدة السحرية" تدعو إلى المشاركة التامة من جانب الجمهور، وتحافظ كذلك على التراث الأفريقى المتمثل فى الأداء الشفاهي ، والمسرحية أو القصيدة الراقصة تشبه أغنية من الأغنيات السوداء التى تذهب إلى ما هو أبعد من الوصف ومن التعليق، والتى تهدف إلى الكشف عن أعماق التجربة، ويلعب الصوت الإنسانى دوراً فى تجسيد اللغة الرمزية وفى توثيق وتوسعة التجربة، وهو ما يظهر فى أعمال كل من جين تومر وتونى موريسون، ورالف إليسون، وأميرى بركة، وإسماعيل ريد،

وأوجست ويلسون، وربما يحسن هنا تذكر التحليل الذى يقوم به بول ك. بريانت لتشكيل الرموز فى أعمال أدريان كيندى ، هذه الكاتبة التى تهتم بالأسطورة والتى تتغلى عن محاكاة الواقع بالمسرح المادى، وتستبدل بذلك كله المذبح الذى تقوم عليه بإجراء نوع من الحوار يخلو فيه كل شئ من اليقين ، بحيث لا يبقى أمام المشاهد سوى الصورة التى تعرض أمامه والتى تأخذ بمجاميع الألباب.

ويرى ريتشارد بريب أن القصة التى تختزل التجربة ، والتى تكتفى بالتشابه مع الواقع ما هى إلا اعتساف للإمكانات المجازية الكامنة فى الأسطورة والتى تسمح بحل المتناقضات النفسية والمادية والمقائدية التى تواجه الإنسان (بريب : ١٣)، فالقصة الواقعية تصور نوعاً من "الحقائق الخارجية التى تشبه الحقائق التاريخية"، وتدعم هذه القصة الفكرة التقليدية بأن "المسرحية ما هى إلا ذلك الشئ البعيد"، وعلى النقيض من ذلك ، فإن القصة التى "تشتعل بفعل الخيال الجمعى تضيف على الأسطورة نوعاً من الواقعية الداخلية وذلك من خلال الرموز الموضوعية التى يستطيع المشاهد أن يتبينها وأن يدرك عن طريقها الحركة الدائرية بالقصة" (بريب: ١٣)، وبعبارة أخرى ، فإن الواقعية ترتبط بالوعى الأخلاقى الذى يتطلب تصوير الواقع، بينما تمتلك الأحداث الرمزية الموجودة بالتجربة العلمانية والروحية القدرة على كشف ذلك الشئ الذى يقع وراء الرمز، وبالتالي ، لا تكتفى القصة بالتصوير بل تقوم بتحويل الوجدان" (بريب: ١٣).

وفى الشتات الأفريقى (الديسبورة) ، يعتمد إلقاء الضوء فى الحادثة المسرحية على اللغة التى تمتلأ بالمضامين الثقافية والتى تستطيع الولوج داخل

الأحداث من أجل تأكيد الجوهر الروحي في تلك الأحداث، ويلزم أن يتوفر -
الفنان الذى يستطيع وضع نصوص الكتاب السود فى الإطار التاريخى والفلسفى
والنفسى والجمالى، وتصف الفنانة المسرحية ديبورا هولتون المنفذة المسرحية
بأنها هذه الفنانة "المسئولة عن إعادة تخطيط الواقع الفكرى والمادى
والميتافيزيقى ، فهى تعتبر تسمية ما تراه ، وتقوم بالربط بين رؤيتها وبين ما يراه
المخرج" ويلزم عندئذ أن تهدف عناصر الأداء إلى تصوير المضامين الرمزية
داخل الحياة الاجتماعية السائدة فى أوساط السود بحيث يمكن استيعاب كامل
التجربة الاجتماعية الأفريقية فى الشتات.

وينبغى أن يسهم التحليل الذى يتوصل إليه الكتاب بهذه المجموعة من المقالات
فى تحرير التجربة من إسار الإطار المحدود الذى تسمح به الواقعية الاجتماعية،
وذلك حتى يتم استيعاب الأسلوب الملى بالحيوية وبالعفوية والذى يعطى الانطباع
بالارتجال أحياناً، وفى النهاية ، يستطيع المشاهد أن يبتعد عن مجريات الواقعية
الفريقية وما يدور بداخلها من أحداث منتظمة ومتوقعة.

المراجع:

- ماهون ، سيدنى (تحرير) . **الريية تحت ضوء القمر وتحت أشعة الشمس** ،
جماعة المسرح والاتصال، ١٩٩٤ .
- بريب ، ريتشارد ك. **الخرافة والواقع والكاتب فى أفريقيا الغربية** ترينتون ،
نيو جيرسى : مطبعة العالم الأفريقى ، ١٩٨٨ .
- سميث ، ثيوفيس هـ. **تمثل الثقافة** ، نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد،
١٩٩٤ .

ديورا وود هولتون

طريق الفنان : تأملات فى إعادة رسم الخريطة عند مفترق الطرق

عندما يجرى اللقاء فى مفترق الطرق ، وعندما يقوم الإنسان باستعراض تجربة السود فى مجمل النصوص التى تصور هذه التجربة ، وعندما يأخذ الإنسان فى التأمل فى تلك الرحلة الطويلة، وفيما يجرى بعدها، يتبين أن المحافظة على المستقبل تتطلب إضفاء التكريم على هذا الماضى الشاسع ، وسوف يستمر الكاتب فى إعادة النظر، وفى التعجب، فكل ما يحمله ، وكل ما يستدعيه هو أدوات الفنان ، وعند مفترق الطريق، أجلس بنفسى مثل أى من الفنانين / الدارسين الذين يقومون بتطبيق المعرفة ، وباستخدام الأدوات وذلك من أجل اكتمال الرؤية ، ومن أجل إلقاء الضوء على العالم الذى نعيش فيه

هذه هى كلماتى بالضبط بشأن المهمة

الملقاء على عاتقى.

ما الذى يستدعيه لفظ الفنان المنفذ أو الفنانة المنفذة إلى الذهن حقيقة؟ فمن الواضح أولاً أن الفنانة المنفذة قد بدأت تكتسب المزيد من الأهمية داخل الحياة المهنية بالمرح، وهى فرصة لمحاولة تفسير ما تعنيه كلمة الفنان المنفذ، هذا الفنان الذى يقوم بإعادة رسم خريطة المنظور الدرامى ، والذى يدخل من بين مسؤولياته القيام بتخطيط الأفق الفكرى والمادى والميتافيزيقى بحيث يمكن

الربط بين رؤية الكاتب ورؤية المخرج، وبصورة عملية ، فإن الفنان المنفذ أو الفنانة المنفذة يعتبران بمثابة الصلة الأكاديمية التي تنشأ من باطن الواقع المسرحي، والتي تستطيع على وجه الخصوص إجراء البحوث ، وتحليل النصوص، والدفاع عن الكاتب، وتستطيع كذلك توضيح الرؤية الدرامية ، والمحافظة على التكامل فى النص أثناء عملية الإخراج ، ومن ناحية أخرى ، يستطيع الفنان المنفذ أن يسهم فى وضع الإرشادات ، وفى إعداد الأدوات البصرية والسمعية اللازمة للعرض، وفى بعض الأحيان ، يشبه هذا الفنان الطفل الصغير الذى ينادى بأن "الملك لا يرتدى أيا من الملابس"، أى أن الفنان المنفذ يستطيع اكتشاف نقاط الضعف بالنص، فهو شخص يتمتع بالشجاعة وقد يقف أحياناً فى وجه رغبات الكاتب بحيث يمكن فى النهاية إلقاء المزيد من الضوء على رؤية هذا الكاتب، فهو إذن بمثابة المرشد أو المرشدة اللذان يقومان بالولوج إلى داخل الإطار التعبيري ، وذلك لاستخلاص المعنى من وراء ستار هذا الإطار، وعن طريق ذلك ، يستطيع الفنان أن يعيد رسم خريطة العمل ، وهذا أسلوب جديد للتفكير فى عمل هذا الفنان الذى بدأ يلتقط أنفاسه والذى ظهر للوجود حديثاً داخل المسرح الأمريكى.

ومن دواعى حسن الحظ - فى رحلة الكتابة المسرحية الخاصة بى - أن تمكنت من رؤية العديد من المسرحيات التى قمت بكتابتها على خشبة المسرح وأنا ما زلت بعد طالبة بالكلية ، وقام أحد مسارج السود المعروفة فى مدينة أخرى بعرض أحد هذه الأعمال رغم أننى لم أستطع حضور البروفات لبعده المسافة ، وتعين الاعتماد على رؤية المخرج فقط، وترتب على ذلك أنه فى ليلة الافتتاح ، لم

يداخلنى الشعور بالسرور بالمرّة بسبب تلك التغيرات التى أجريت على النص، ولكن ، تمت إعادة العرض بصورة أكثر نجاحًا بعد ذلك، وظللت أشعر بالأسى لعدم وجود من يستطيع المناقحة عن النص بالنيابة عني، أى وجود ذلك الفنان الدرامى الذى أستطيع التواصل معه حتى يمكن توضيح ما قد يغمض، وقد دفعت بى هذه التجربة إلى مسار جديد تمامًا بدأت فيه تجربة العمل فى المعالجة الدرامية.

ومن المصادر الأساسية التى يقوم الفنان باستخدامها لتحليل النص تلك الموضوعات المستمدة من التاريخ والفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال أو الفنون عامة، وينبغى أيضاً توافر بعض الأدوات الإضافية الأخرى لفهم النصوص التى يقوم الكتاب السود فى الولايات المتحدة بكتابتها ، فالمسرحيات الجيدة هى تلك المسرحيات التى تبقى داخل التراث الدرامى الأمريكى والتى تقاس قيمتها فى ضوء أعمال ميلر أو نيل أو ألبى أو أى من هؤلاء العمالقة ، ومع ذلك ، فعندما يتعلق الأمر بمسرحيات كاتب من الكتاب السود بأمريكا، فإنه يتم الافتراض بأن الجميع يعرف كل شئ عن التجربة والهوية السوداء، وبالرغم من أن الخبرة تزيد من المعرفة حول حياة السود، إلا أن الافتراضات والتعميمات تمثل إشكالية من الإشكاليات ، فالتفسيرات النمطية تشيع رغم أنه يلزم بالبحث عما هو "إفريقي" فى النص، وفى اللغة، وفى النسيج داخل العمل، بحيث يبدأ التحليل من داخل هذا الإطار ثم ينتقل بعد ذلك إلى تحليل العمل أثناء العرض على المسرح.

وبالنسبة لبعض المؤثرات الأفريقية التي تظهر فى المسرح الأسود بأمريكا ، -
يضيف جيمس هاتش أنه فى السنوات المائة وخمسين الأخيرة استمر هذا
المسرح فى اكتساب الحيوية من كلا الجانبين، إما بطريقة واعية أو بطريقة
عفوية ، وتزداد المعرفة بما هو إفريقى حالياً، وبالتالي تزداد الرغبة لمعرفة تأثير
ذلك على الثقافة الأمريكية وعلى المسرح الأمريكى (هاتش : ٢٨-٢٩)،
وبالتحديد يلزم توضيح كل ما هو إفريقى ، ويلزم فهم ماذا تعنى الكلمة بالضبط
داخل كل التعقيدات التى تحيط بالحياة الأفريقية ، ويلزم كذلك فهم الطرق
المتنوعة التى يترسخ بها التراث الإفريقى داخل هذا المجتمع مع الأخذ فى
الاعتبار نواحى الاختلاف بين المناطق وبين الطبقات وبين الأجيال بل وبين
الرجال والنساء (هاريسون : المقدمة، ٥١ - ٥٢).

ومن الضرورى أيضاً تعلم المزيد حول الارتباط بين التاريخ الخاص بنا
والتاريخ الخاص بالآخرين ، فعند النظر إلى الشتات الناجم عن تجارة العبيد
وعن الاحتلال ، يمكن معرفة الظروف وردود الأفعال والنتائج المتمخضة من جراء
ذلك، وفى هذا الصدد، ينبغى التنويه بما تقوم به كل من برينا كلارك وجليندا
ديكرسون فى العمل الذى قاما بكتابته بعنوان فى ذكرى العمة جيمما والذى
يعرض القرار الواعى من جانب الكاتبتين من أجل البحث فى عدد من
الارتباطات السابقة ، فالعمل يعيد البحث فى تراث فن الإنشاد، ورغم أن معظم
الناس حالياً قد يشعرون بمشاعر الكراهية تجاه العمة جيمما باعتبارها من
النماذج المسيئة للمرأة الأفرو أمريكية، إلا أن تلك الشخصية ما تزال عميقة

الجدور فى التراث الأفريقى القديم، فهى شخصية حانية مهيمنة تحافظ على السلم داخل العائلة ، وتقوم كذلك بالإشراف على إعداد الطعام وعلى عمل الملابس، وهى بالتأكيد ليست مجرد نكتة من النكات التى تتردد بين الحين والآخر (كلارك وديكرسون : ٢٤).

والنظر إلى صورة العمة جميعا من داخل هذا الإطار يسمح برؤية الصلة بين المعتقدات الدينية للسود وبين النصوص وما بها من إمكانات درامية ، فالمسرحية تعتمد على النموذج الأصلى بدلاً من النموذج النمطي، وتستبدل توثيق التاريخ من تجربته هو إلى تجربتها هي، بحيث يمكن البحث فى حياة الأبطال والبطلات من السود ممن استطاعوا تحقيق مرتبة أسطورية فى الوعى الأفرو أمريكى ، وهو ما ينعكس بدوره على الطريقة التى يتم بها تصوير مثل هذه الشخصيات الرمزية على خشبة المسرح ، وعلى ضرورة الوعى بالتعقيدات المحيطة بتجربة السود بحيث يلزم وجود هذه الشخصية الدرامية المنفذة التى تستطيع تفسير التاريخ وعرض الأدب والجماليات فى التجربة السوداء وتلفت هاتش النظر إلى احتمال وجود بعض التشابه مع الثقافات الأخرى، فعلى سبيل المثال، قد يتوفر فى عدد من الجماعات العرقية الأخرى بعض من الأقوال الماثورة أو بعض من ردود الفعل المعروفة التى تتمايز فى المغزى الفلسفى ، وفى طريقة الأداء، وفى المشاعر ، ومن هنا ، تظهر الحاجة لوجود المخرج والممثل والمصمم من بين جنابات السود (هاتش : ٢٨) ، وبصورة مشابهة ، تقوم جايل جونز بالتتويه بالتراث الشفاهى الأسود وتنادى بالبحث عن الشخصيات التى تتناسب مع التجربة الأفرو أمريكية ،

وبالتالى ، يمكن مواجهة الدور المتناقص الذى تلعبه هذه الشخصيات فى التراث الأدبى الغربى والذى يقتصر فقط على تمثيل الأدوار الكوميديّة أو الشريرة أو المتوحشة (جونز : ١٨٢) .

ومن الضرورى أيضا التصدى للاتجاه الذى ينادى بتخصيص عدد من الشروح الاجتماعية والنفسية التى تتواكب مع النصوص ، وينبغى بدلا من ذلك دراسة القيم الجوهرية التى تتمسك بقوة الروح والجسد وبالاعتقاد فى وجود القوة الخالقة، وفى هذا الصدد ، تقد إلى الذهن مسرحية أويامو بعنوان دعنى أعيش والتى من الممكن أن تخضع لنوع من أنواع التحليلات الاجتماعية النفسية ، فالمسرحية تدور حول قصة حقيقية جرت فى سجن فولتون بمدينة أتلانتا بولاية جورجيا شهر يوليو ١٩٢٢، وتتعلق الأحداث بما يدور فى زنزانة معينة داخل موقع معين بذلك السجن حيث يجتمع سبعة من الرجال السود من ضحايا الظروف من بينهم المجرم العتيد، والنزيل المريض، والمعذب، والمحبط، وتتركز الأحداث حول أنجيلو هيرونندن ذلك الشاب المتهم بالشيوعية والذى يميل بطبعه إلى المثالية وإلى زرع بصيص من الأمل فى نفوس النزلاء الآخرين، إلا أنه يتلقى الضرب المرة تلو المرة، ويتعرض للاغتصاب من جانب أحد من "رفاقه" ، وتنتهى المسرحية بعودة الأمل نظير ثمن كبير هو التعرض للقتل، ويتصف الحوار بالمسرحية بالوحشية والفظاظة ، ولا يترك العنف الجسدى والنفسى المجال للمزيد من إعمال الخيال وسط كل هذه الأحداث.

ومن السهل بالطبع تناول هذا العمل باعتباره قصة من القصص الأخرى التى تعالج الإذلال والإرهاب اللذين يتعرض لهما الرجال السود على يد الرجل الأبيض تحت وطأة القمع وبالتالي تنشأ المعاملة العدوانية فى أوساط السود من جراء ذلك، لكن العرض الذى يجرى فى شيكاغو يعلو فوق هذه التفسيرات المتوقعة ، ويقوم باستخدام أغان السود الشعبية لمحاولة إعلاء الحوار المستخدم حتى يمكن ملاحظة البعض من التحضر والتمدن داخل تلك الزنزانة ، ويسير هذا الأمر فى خفوت ، ولا يتم الإحساس به سوى عن طريق الموسيقى التى تسمح بمواصلة البقاء حتى يتم وقوع المزيد من حوادث الإذلال ، وفى الحقيقة يحالف النجاح تشارلز بيفل من ولاية المسيسيبي ، هذا الممثل والمخرج الموسيقى الذى ينجح فى إثارة الوعى الجمعى بمؤلفى الأغان الشعبية السوداء من أمثال ليد بيلى ، وروبرت جونسون ، وهو بدوره ما يمثل قصة موازية تقدم من داخل القصة الأصلية تلعب فيها الأغانى الحزينة دور المرأة التى يتوق إليها كل من هؤلاء الرجال، ومن ناحية أخرى، تعطى هذه الأغانى للرجال القدرة على التعبير وعلى التحرر من الأنين والتوجع عند وفاة نزيل من النزلاء ، وتساعدهم كذلك على تذكر أن الواحد منهم كان من بين الرجال فى الماضى، وهو ما يبعث على الأمل ، ويقوم بتجديد الروح فى نهاية الأمر.

وتساعد دراسة مسرحية مثل مسرحية دغنى أعيش على معرفة تأثير التراث الشفاهى على الواقع الاجتماعى والنفسى بالنص، وبدون التأثير الإنسانى للموسيقى - الأغان الشعبية الحزينة - كان من الممكن أن تبقى المسرحية مجرد

واحدة من تلك القصص الأخرى التى تدور فقط حول العنف الأسود، وتمثل - مسرحية من مسرحيات لورين هانز بيرى بعنوان **حيات الزبيب تحت أشعة الشمس** ما يطلق عليه هنرى لويس جيتس كذلك "الصوت المزدوج" لهذا التراث الشفاهى الأدبى للـسود، فالكاتب الأسود مثل الناقد لأدب السود "يتعلم الكتابة عن طريق قراءة الأدب، وبخاصة قراء النصوص الأساسية فى التراث الغربى ، ونتيجة لذلك ، تتشابه النصوص السوداء مع نصوص الكتاب الغربيين، ومع ذلك ، يمكن ملاحظة بعض الاختلاف الذى يتمثل فى الاستعمال المميز للغة وفى استعمال العامة الانجليزية المعروفة بإنجليزية السود" (جيتس : ص ٢٢ - ٢٣).

ومسرحية **حيات الزبيب** مستوحاة من أعمال شون أوكيزى ، وهى مسرحية أمريكية تلجأ إلى الأعراف المسرحية الغربية حتى تفوض داخل الواقعية الدرامية بأمريكا ، ولكنها تستخدم أيضا بعض العناصر الأفريقية القوية فى التراث الأدبى الأفرو أمريكى، وهو ما يمكن أن نسميه بالصوت المزدوج (جيتس : المقدمة، ص ١٥)، وبسبب هذا الصوت المزدوج تحتوى المسرحية على بعض القيم الأفريقية الجوهرية الكامنة فى التجربة السوداء بأمريكا، وعلى كل ما يُتصور أنه من العناصر الأفريقية كما ترى بنيتا ووالتر لى، وتقوم بنيتا فى المسرحية بتقديم أحد التفسيرات الكوميديّة لرقصة شعبية منحدرّة من نيجيريا تحدث فى الفصل الثانى، وهو تفسير ينم عن بعض من الجهل وعن الرغبة أيضا فى التواصل مع أفريقيا ، وفى الحقيقة ، فإن ما يجمع بين بنيتا وبين أخيها والتر لى يظل الاعتزاز المتبادل بالتراث الأفريقى ، وتقوم بنيتا بالفعل بارتداء الزى الأفريقى فى

محاولة لفهم الجماليات الأفريقية بينما يستحضر شقيقتها فى الذهن صورة كينياتا ويأخذ فى توكيد رجولته بصورة يفتقدها فى العمل الذى يمتنه حاليا كأحد السائقين (وود : ١٥٠ - ٦٥).

وقد قمت بتوجيه النظر من قبل إلى اهتمام هانز بيرى بأفريقيا ، ولكن حتى الآن ، لم أهتم بالكتابة عن الشخصية الوحيدة بالمسرحية التى قد تخفى على المشاهد رغم الحضور الطاغى فى العمل، وهى شخصية الأب، أو والتر الكبير ، فعن طريق وثيقة التأمين التى يبرمها الأب يستطيع الشباب بالعائلة الهروب خارج هذا الجيتو بعد وفاته، ورغم وفاة الأب ، فإن حضوره يظل قويًا ، فهو بمثابة القوة الدائمة التى توفر مبلغ التأمين للابن والتر لى والتى تتيح له الفرصة للوصول إلى مرحلة الرجولة فى أمان، وباعتباره الأب ، فإن والتر لى يمثل قيم العائلة والحرية، وتستمر زوجته لينا فى حمل لواء هذه القيم، وباعتباره من المحتالين كذلك، فإن والتر لى يمثل الوجه المادى وقوة المال ، ويقوم بتلقين الدرس لابنه بما يحمله ذلك من نتائج بعيدة المدى للعائلة حيث يلزم أن يصل والتر لى لمرحلة الرجولة عن طريق طقس من الطقوس ينبغى أن يختار فيه بين العديد من القيم المتصارعة ، وفى النهاية ، عندما يتوصل إلى الاختيار الصائب ، فإن التماسك والتوازن يعودان للعائلة.

وتبرز فكرة الاحتيال فى الأعمال السينمائية كذلك حيث على سبيل المثال يلعب داني جلوفر دور هارى منشن فى فيلم ممتاز لتشارلز بيرنت بعنوان النوم

فى غضب ، والفيلم يتعلق بعائلة من الجنوب تعيش فى مدينة لوس أنجيلوس وتأخذ معها أحد الأصدقاء بعيداً عن الوطن الأصلي، وهارى هذا الصديق القديم لا يندرج تحت قائمة الأخيار أو الأشرار، ولكنه ، بالتأكيد يستطيع إلحاق التغيير فى الآخرين، ويقوم بالفعل بإعادة الأوصال إلى هذه العائلة المتوترة المليئة بالصراعات والتي تعاني من الهوة بين الأجيال ، ومثل والتر الكبير ، يتمكن هارى من إعادة القوة إلى هذه العائلة المتصدعة ، رغم كل الظروف السيئة ، ويتمكن من إعادة تأكيد القيم الجوهرية ، ويصبح بمثابة الرباط الذى يربط العائلة من جديد، ومثلما يحدث لوالتر لى من قبل ، تعطى وفاة هارى الفرصة للعائلة لاستعادة الوحدة ولتأكيد القيم مرة أخرى.

ويستطيع الفنان المنفذ إذن أن يفتح إمكانات جديدة متعددة فى محاولة القيام بتفسير النصوص الأفرو أمريكية التى تعلو من شأن الأحاسيس الأفريقية وهذه النصوص بدورها تستطيع التأثير فى التقاليد الغربية، وكلما إزدادت هذه النصوص تعقيداً كلما أصبحت مشاركة الفنان المنفذ ضرورية للغاية فى العروض، فمن طريق الموهبة والمعرفة اللذين يتمتع بهما ، تزداد الخبرة لدى المشاهد عمقاً ، ويستمر الفنان المنفذ فى أداء ذلك العمل فى جميع الأوقات دون استثناء.

المراجع

كلارك ، برينا وجليندا ديكسون. "فى ذكرى العمة جيمما" ، عرض غنائى فى مسرحيات معاصرة للنساء الملونات، تحرير كاثى بيركنز وروبيرتا أونو ، ٣٣ - ٤٥ ، لندن : روتليدج، ١٩٩٦ .

جيتس ، هنرى لويس. الفرد المؤثر : نظرية فى النقد الأدبى للأعمال الأفرو أمريكية، نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٨٨ .

هانز بيرى ، لورين. حبات الزبيب تحت أشعة الشمس، الطبعة ٢٥ ، نيويورك : بلوم ، ١٩٨٧ .

هاريسون ، بول كارتر (تحرير) "الأم والكلمة : المسرح الأسود والاستمرارية مع أفريقيا : الكلمة والأغنية" فى أصوات الوشم : مسرحيات من تراث العالم الأسود، تحرير بول كارتر هاريسون، المقدمة ، ص ١١ - ٤٣ ، نيويورك : مطبعة جروف ، ١٩٨٩ .

هاتش ، جيمس . "بعض المؤثرات الأفريقية فى المسرح الأفرو أمريكى" فى المسرح الأسود بأمريكا : مجموعة مختارة من المقالات النقدية، تحرير إرول هيل، ١٣ - ٢٩ ، نيويورك: أبلوز ، ١٩٨٧ .

هولتون ، ديبورا . "ما الذى تراه حين تنظر ناحيتى : القيم الأساسية السوداء والهوية الأفرو أمريكية فى الأداء" فى مسرحة الاختلاف : التعددية الثقافية فى

المسرح والدراما الأمريكية، تحرير مارك موفورت، ٣١ - ٤٢، نيويورك : بيتر لانج ، ١٩٩٥.

جونز ، جايل . أصوات التحرير : التراث الشفاهي في الأدب الأفرو أمريكي، نيويورك : بنجوين ، ١٩٩١.

أويامو . دعنى أعيش من إخراج رون بارسون وأداء فرقة الأونيكس بمسرح جودمان ، شيكاغو ، مايو ١٩٩٨.

النوم في غضب . فيلم من إخراج تشارلز بيرنت وتمثيل داني جلوفر ، وبول بَتلر، ومارى أليس، وشيريل رالف ، وكارل لامبى وآخرون ، ١٩٩٠.

وود، ديبورا . مسرحيات لورين هانز بيرى : دراسات في الشكل الدرامى ، رسالة دكتوراه، جامعة ويسكونسين، ١٩٨٥.

سيدنى ماهون : مقدمة إلى ضوء القمر المشبوه

وتحت أشعة الشمس

ضوء القمر المشبوه ، ويمسنى شعاع الشمس
وعندى سحر خاص غير مكتوب ولكن عندما
تقلب الأحوال سيبقى الظل الخاص بى على
ظهر البسيطة

أودرى لورد فى "حديث امرأة"

السياق الاجتماعى

عند إيمان النظر فى الوضعية الاجتماعية لكاتبات المسرح من ذوى الأصول
الأفريقية بأمريكا يحضر إلى الذهن أولاً عدد من الأفكار حول صعود النساء
السود المعروف داخل المجتمع الأمريكى الأوسع ، وعلى سبيل المثال ، فمن بين
أوائل السود فى المجالات المختلفة تونى موريسون الحائز على جائزة نوبل للأدب
عام ١٩٩٣ ، ودكتور جوسلين إلدرز الجراحة الشهيرة، والسيناتور كارول مورلى
براون عن ولاية إلينوى ، وشارون برات كيلي عمدة واشنطن العاصمة، ودكتور
جونيتا كول رئيسة كلية سبيلمان، والملكة لطيفة الحاكمة بأمرها فى عالم الفناء،
وأوبرا وينفرى السيدة الأفرو أمريكية الوحيدة التى تمتلك أحد الاستديوهات
التليفزيونية ، وأكثر السيدات السود غنى على مر العصور، وتزداد القائمة بمرور

الوقت ، ففي التسعينيات ، وبأعداد تصل لأكثر من ١٥ مليوناً ، يمثل السود نسبة ٨,٥ ٪ من مجموع عدد السكان بأمريكا ونسبة ١٢,٥ ٪ من مجموع عدد النساء السود، وبالتأكيد تمثل المرأة السوداء القوة فى عدد من المجالات حيث تبلغ نسبة النساء ٥٢ ٪ من مجموع عدد الجالية السوداء بالولايات المتحدة.

وبالتدريج ، فقد إلى الذهن بعض الأفكار الأخرى حول الأزمات التى تواجه كل النساء فى البلاد، ففي كل يوم ، تفقد خمس من النساء حياتهن بسبب العنف المنزلى، ويتعرضن للقتل على يد من يعرفن من الرجال، وكذلك تنتهى حياة الكثيرات فى المستشفيات من جراء الاغتصاب أو الضرب المبرح، ناهيك عن أعداد النساء الأخريات المصابات بالسرطان أو أمراض القلب، وبكل أمانة ، فإن السيدات السود كذلك من ضحايا المعركة الخاسرة التى تدور ضد المخدرات وضد العنف بالمجتمع، ونسبة ٥٢ ٪ من النساء المصابات بالأيدز من السود، وهو السبب الأول للوفاة بأمريكا وربما تتضح هشاشة العائلة السوداء عندما ندرك أن طفلا من بين كل أربعة أطفال من السود يولد لام فى سن المراهقة ، وتترأس الأم غير المتزوجة نحو ٥٠ ٪ من بيوت السود بمفردها، ويعتبر معظم هؤلاء الأمهات فى عداد الفقراء، كما تبلغ نسبة النساء من الأصول الأفريقية بالسجون الفيدرالية قرابة ٤٣ ٪ ، وبصفة عامة ، يقل متوسط الدخل للمرأة السوداء، وهو بالطبع أقل من الدخل الذى يحصل عليه الرجل الأبيض أو الذى تحصل عليه المرأة البيضاء.

وجميع هذه الأمور حقيقية ، وبالنسبة للاقتصاد والمال، لا يوجد من بيننا سوى عدد قليل على القمة، والكثير منا فى القاع، ومعظمنا يقف فى وجه العاصفة، ومن بين هؤلاء كاتبات المسرح من السود اللواتى يرصدن الأحداث ويقفن بالمرصاد ضد مؤامرات الصمت التى تحاك فى سرية.

صناعة المسرح:

تعيش كاتبة المسرح - مثل كل النساء الأفرو أمريكيات - وسط بيئة معادية ، فالمسرح الأمريكى ما يزال مؤسسة من مؤسسات البيض التى تزخر بالعداء تجاه الكاتبات من ذوى الأصول الأفريقية، ويظهر هذا العداء بصورة خطيرة من خلال التجاهل والإهمال، فعلى صعيد المسرح التجارى، تكاد صورة الكاتبة المسرحية السوداء أن تختفى ، ولولا العرض قصير المدة لمسرحية الفسق لآنا ديفيرا سميث عام ١٩٤٤ لما استطاع أحد تذكر مسرحية أخرى لكاتبة سوداء فى برودواى ، ومن جانبى أتذكر أن ووبى جولدبرج قد قامت منذ عشر سنوات بالظهور فى استعراض منفرد، ولكن من الحقائق الصارخة الأخرى أنه حتى وقت كتابة هذه السطور فإنه لا توجد أية مسرحية واحدة للسود فى برودواى ورغم أن برودواى بالطبع ليست المقياس الوحيد لتحقيق النجاح، إلا أن الاستثمارات الضخمة فى عالم المسرح هناك كفيلة بإعطاء الشهرة لمختلف الكتاب.

وفى المسرح الاحترافى الذى لا يهدف للربح، توجد الكاتبات المسرحيات من السود، ولكن استعراض المسرحيات يكشف عن طبيعة هذه الأعمال، فعلى سبيل

المثال، فى عرضها للأعمال عام ١٩٩١ - ١٩٩٢ تذكر مجلة المسرح الأميركي أكثر من ١٩٠ فرقة مسرحية بالبلاد من بينها عدد بسيط للغاية من الفرق الأفرو أمريكية، ومن بين ١١٠٠ مسرحية عرضت ذلك العام ، لم يكتب الكتاب السود سوى ستين مسرحية منها أى بنسبة ٥ ٪ ، وقامت الكاتبات السود بكتابة ١٥ عملاً من هذه الأعمال أى بنسبة ثلث العدد الإجمالى لإنتاج السود ونسبة ١,٥ ٪ من مجمل الإنتاج المسرحى عامة.

وتشير هذه الأرقام للوهلة الأولى إلى ضعف المشاركة من جانب الكاتبات المسرحيات من السود، وعلى النقيض من هذه الأيام المخيفة ظهر مؤخراً مجلد بعنوان ضوء القمر الموسوم وتحت أشعة الشمس ، ويحتوى المجلد على عدد من المسرحيات المعاصرة التى تتطلب التقييم الموضوعى بفرض التوصل إلى فهم أعمق للقيمة الكبيرة التى تحملها أعمال الكاتبات السود.

وفى السنوات التسعة الأخيرة ، قمت بالعمل كمخرجة منفذة فى فرقة مفترق الطرق المسرحية وبالإشتراك فى عدد من لجان التحكيم المسرحية، وأثناء هذه السنوات، استطعت قراءة المئات من المسرحيات إبان البحث عن "الصوت المتميز" فى عالم المسرح اليوم ، وفى الحقيقة، تمثل المسرحيات فى ذلك المجلد الكثير من الأصوات التى تأسر الأبواب والتى تثير الأفكار، والتى تعتبر من بين الأعمال الطليعية التى تحافظ على الأمل فى ديناميات المسرح بالألفية الجديدة، والسؤال المطروح هو إن كانت هذه المسرحيات تمثل التميز والإبداع فى الكتابة الدرامية

فلماذا إذن تختفى تقريباً مما يمكن تسميته بالتيار السائد ؟ وقد يستطيع الإنسان أن يحتج بأن الصفات المتميزة في هذه الأعمال تبرر بقاءها خارج هذا التيار السائد ، فمعظمها يتصدى لانتقاد الأوضاع الراهنة، ومع ذلك ، فإن كانت هذه هي الحالة ، فإنه لن يمكن كتابة صفحات تاريخ المسرح الحديث اعتباراً من برتولد بريخت وحتى جورج س. وولف، وبالتالي ، ما يزال نفس السؤال مطروحاً للنقاش وهو : لم لا تعرض مسرحيات الكاتبات السود سوى نادراً ؟ والإجابة على هذا السؤال تبدو معقدة، وتشمل مجموعة متشابكة من العوامل تتعلق بالاقتصاد والعرق والسياسة والنوع والتحفيزات الاجتماعية، وجميع هذه العوامل تؤثر بصورة مباشرة على المسرح باعتباره من الصناعات والأشكال الفنية.

ومن بين العبارات المتداولة في هذا الصدد أن أمريكا تظل من المجتمعات التي يتحكم فيها الريح والجنس والعنصرية وبالتالي لا يتم وضع الكاتبات السود وسط التيار السائد بالمسرح الأميركي لأن الأعمال الخاصة بهن تتحدى الثقافة السائدة ولا تقوم بعكس الاهتمامات السائدة بهذه الثقافة والتي تتمثل في هيمنة البيض، فالكاتبة السوداء بأمريكا ترفع وجهة نظر بديلة ، ولهذا السبب ، لا تعطى أعمالها الفرصة للظهور داخل المسارح التي تطرح البدائل الفنية والتقدمية الجديدة هذا على الرغم من أنه في معظم الثقافات، تتضمن مفردات المسرح التقليدي الأنماط المختلفة من الشخصيات ، ومن بين تلك الشخصيات صورة البطل وصورة البطل الموازي أو الشرير ، ومن الناحية التاريخية كذلك، يقوم الكتاب الرجال من البيض والسود معا باختزال دور المرأة السوداء في دور

الأم الرؤوم ، والمومس والخرقاء، وبهذه الطريقة، يقلل المسرح الأمريكى من شأن المرأة الأفرو أمريكية، ولا يعطى لها الحق فى أن تتمتع بما تتحلى به من الكرامة الإنسانية.

وعندما تقوم المرأة السوداء برواية القصة نفسها فى صدق ، فإن ذلك فى الواقع يمثل شكلاً من أشكال المقاومة ضد هذا النوع من الاضطهاد ، فالحرية الفنية تعطى الحق للمرأة السوداء لكى تقوم بتصوير شخصيتها الحقيقية دون تدخل من أحد، وتستلهم كاتبات المسرح من السود هذه العملية ، ويقمن بتوكيد الذات ويعرض شخصيات جديدة من باطن رحم الكلمات ، بحيث تحمل هذه الشخصيات البعض من المواقف ووجهات النظر الجديدة ، وتشعر هؤلاء الكاتبات بالانتعاش وسط المخاطر الفنية والجمالية من حولهن ، ولكن بالنسبة للإنتاج التجارى وغيره من أنواع الإنتاج ، فإن المخاطرة الفنية تمثل البعض من المخاطرة المالية كذلك، وهو ما يهدد المؤسسات القائمة ويسفر عما يمكن تسميته بالأنيميا الفنية أو الافتقاد للجرأة أى تلك العقلية التى تنادى بشعار عدم تخطى الحدود وبضرورة العيش فى سلام.

وفى بعض الأحوال، يقتضى الأمر أن تقوم الاستعراضات المبهرة بتغذية ماكينة الإنتاج التى لا تتوقف ، ويختفى الحوار فى الموضوع وراء الشكل، ويستبدل معمل الأفكار بخط آخر من خطوط الإنتاج، وبالتالي يشعر كل من يستمر فى عمل ما اعتاد أن يفعله بالنضوب فى الموارد ، ويلجأ للتكرار، ويبتعد عن شريان الحياة بالمسرح أى عن تلك الأعمال المسرحية التى تتصف بالرؤية الجسورة والتى تسهم فى إيجاد الأشكال الجديدة داخل الوعى والفهم.

وفى الثمانينيات من القرن العشرين ، قامت كثير من المسارح بأحكام القبضه حول النموذج الذى لا يهدف للربح، وتحولت عملية الفن من أجل تنمية الثقافة إلى النقيض وسط دوافع السوق، ووسط الحاجة للمزيد من الإنتاج، وأصبح المسرح مجرد وسيلة من الوسائل الجامدة والخاصة التى لا تسمح بالمخاطرة فى عالم الجماليات بسبب كل هذه الحاجة إلى الإنتاج الجماهيرى على نطاق واسع، وعندما دلفت إلى عالم المسرح منذ ١٥ عامًا، تبين لى أن الفنان يستطيع أن يختزن الأفكار التى تسعى للتغيير الاجتماعى مثلما يستطيع بقية الناس إختزان الاسلحة النارية ، وحاليًا ، يجد الكثير من الفنانين ممن حملوا لواء الروح الثورية فى السبعينيات أنفسهم فى أزمة منتصف العمر، ويجلس الواحد منهم فى موقع المسئولية بالمؤسسات المسرحية (على المستوى المحلى والعالمى) وهو يعانى من أزمة الهوية ، فأرض المعركة قد انتقلت إلى قاعة الاجتماعات حيث ينبغى أن يناضل كل منهم ضد مجلس الأمناء وذلك للمحافظة على المكاسب الفنية المكتسبة من قبل ، وما يزال الواحد من هؤلاء الفنانين كذلك جزءًا من السلطة القائمة بصفته الرسمية ويتمتع بكل الحقوق والمميزات والمسئوليات - ومن بين ذلك ، الحصول على بطاقات الائتمان وفتح الحسابات بالمصارف، وحضور المؤتمرات ، واستخدام التقنيات المستحدثة، وإعداد الموازنات السنوية، وتتبقى الإشارة هنا إلى أن المخصصات المالية تستطيع التأثير فى الأجندة الاجتماعية داخل المؤسسات بحيث من الممكن أن يتعرض قطاع الفنون للاستقطاعات المالية مثلاً من أجل زيادة المخصصات الموجهة للتعليم أو للبرامج الأخرى بعيدة المدى،

وفى الوقت الحالى ، فإن الأجندة الثورية للسبعينيات قد أصبحت فى يد المنادين بالإصلاح التدريجى - ومن بين هؤلاء عدد من الفنانين الطليعيين والكثير من النساء والفنانين الملونين.

التعددية الثقافية

قامت حركة التنوع الثقافى فى التسعينيات بتغيير المناخ الاقتصادى فى عالم الفنون عن طريق زيادة الفرص أمام النساء والفنانين من الملونين، ويعنى ازدياد الفرصة ازدياد المنافسة ثم قيام الفرق المسرحية بالتصارع من أجل الحصول على المزيد من الأموال، وحاليًا ، يتنافس الكثير من الفنانين ضد بعضهم البعض لتحقيق المزيد من التعددية الثقافية فى جداول العروض وتزداد الفرصة أمام النساء والفنانين الملونين للاندرج تحت مظلة التيار السائد رغم أن هذا الحق ما يزال محدودًا على حد كبير حيث لا يشترك هؤلاء الفنانون فى وضع السياسات والاستراتيجيات ، وتظهر شبهة تجميل المواقف فى بعض الأجواء، وبعبارة أخرى، فإن الترحيب الذى قد يلقاه الفنانون والنساء الملونون وسط التيار السائد لا يعنى التواجد الدائم لهم فى هذا التيار، فالتنوع الثقافى الحالى ما هو إلا مجرد البداية فى عملية أكثر تعقيدًا يلزم أن تواجه فى النهاية التوترات العرقية والجنسية التى تهدد حركة التنوع وتهدف التعددية الثقافية - مثلما تهدف الحكومة ومؤسسات التمويل الأخرى - إلى مواجهة مشكلة عدم التكافؤ الديمجرافى وإلى إيجاد الفرص أمام الفنانين والمخرجين للتخلص من مشكلة التبلد الثقافى.

وفى موسم ١٩٩١ - ١٩٩٢ وضعت عدد من الخطط لسبعة من العروض
لمسرحية لا أتصرف فى حمق ، وذلك فى عدد من المسارح التى يقوم بإدارتها
البيض فى كل أرجاء البلاد ، وبالتالي ، تزايدت فرص العمل داخل السوق الاثنية،
ومع ذلك ، تظل الصورة غير حقيقية تمامًا، فمسرحية لا أتصرف فى حمق عمل
موسيقى مقتصد يقوم باستخدام طاقم بسيط للتمثيل ومشهد واحد فقط، رغم
أن المسرحية - من جانب آخر - تكشف عن حيوية المواهب السوداء فى الأداء
وتقوم بالإشادة بالتراث الموسيقى الراقص الثرى، ويترك المشاهد المسرح، وهو
يشعر بالارتياح ، وهذا إنجاز غير هين، ولكن وجود هذه العروض المتعددة فى
موسم واحد يعكس غياب الأفكار الجديدة ، والتمسك بصورة السود الرومانسية
كما يرسمها الآخرون ، وذلك بدلاً من الانشغال بالفنانين الأحياء من السود الذين
يقومون بتقديم بعض الأفكار الجديدة التى تتناول الحياة التى يعيشها السود
بالمجتمع.

أما الفنان المتحدى ، فإنه لا ينال الفرصة لعرض أعماله الجديدة سوى نادراً،
وكثيراً ما يتم الاعتراف بالإمكانات الموجودة فى هذه الأعمال لكنها فى النهاية
تظل "غير جاهزة" للعرض سوى فى بعض الفجوات التى ينبغى أن تملأ، وبالتالي،
يرزح هذا الفنان تحت وطأة ورش العمل والقراءات على المسرح الموازى، ولا
يتحمل الكثير من الكتاب الملونين هذه المرحلة من مراحل التطهير، التى تمثل
بالنسبة لهم معزلاً من معازل التعددية الثقافية داخل المسرح، وما تزال الحاجة
قائمة بالفعل لمزيد من الوجوه ومزيد من الموضوعات والأساليب الجديدة فى

الإبداع وذلك حتى يتم إعادة تصميم العملية برمتها من أجل تنمية المسرحيات الجديدة ومن أجل عرض الكثير من هذه المسرحيات.

وتقدم مسرحيات أوجست ويلسون نموذجًا للتطور إبتداءً من العروض المحلية لأعماله وحتى عرض هذه الأعمال فى برودواى ، وجميع هذه الأعمال تتصف بالتميز والاكتمال ، وتقضى نوعا من المشاركة يندر أن يوجد فى المسرح الذى لا يهدف للربح، وبصفة متفردة تتشكل الدائرة التى يدور فيها ويلسون على يد مجموعة من الصفوة بمسرح البيض، والنموذج الذى يقدمه يعلى بأكمله من شأن التنوع الثقافى والجمالى ، ومن العوامل الأخرى المشجعة فى هذا الصدد الوجود المتزايد لكاتبات المسرح السود، وتعيين البعض من الرجال من ذوى الأصول الأفريقية فى مناصب الإخراج بفرق البيض الشهيرة مثل كينيث ليون فى مسرح الأليانز باتلانتا ، وتازويل طومسون المدير الفنى الأسبق بمسرح الأرنيا فى واشنطن العاصمة والمخرج الفنى الحالى فى مسرح سيراكوز ، ومثل بيتى ساتو أمبوش المدير الفنى الأسبق فى مسرح الأوكلاند والمدير الفنى المشارك حاليا فى سان فرانسيسكو وتيم بوند المدير الفنى لمسرح سياتل الذى قام روبين سيرا بتأسيسه وتخصيصه تماما للعروض متعددة الثقافات.

وقبل ذلك ، يوجد عدد من الأسماء الأخرى مثل لويد ريتشاردز المدير الفنى الأسبق لمسرح التراث فى ييل وعميد مدرسة الدراما هناك والذى ما يزال يحتفظ بمنصب المدير الفنى فى مسرح الأونيل بكونيكتكت، ومثل هارولد سكوت

المدير الفنى الأسبق فى سينسيناتى ، والذي يشغل حالياً منصب مدير البرامج فى مدرسة الفنون بجامعة روتجرز ، وأهم هذه الأسماء هو جورج س. وولف الذى تم تعيينه مؤخراً فى منصب مدير الإنتاج بمسرح جوزيف پاپ إبان إحتفالية شكسبير فى نيويورك ، ويتميز وولف على وجه الخصوص بالإنجازات الكبيرة التى يقدمها فى مجال التدريب، وبالإسهامات المتميزة من أجل عرض المسرحيات الجادة والكلاسيكية.

وكل هذه الأسماء تؤلف مجموعة جديدة متألئة فى سماء المسرح الأمريكى تشتمل كذلك على عدد من النساء السود من بينهن بيرل كليج، وشيريل ويست ، ومهما كانت نتيجة الاتجاهات الاقتصادية والسياسية داخل المجتمع الأمريكى، فإن إعادة الخيال للمسرح ستظل تعتمد على المقدرة الجماعية ، وعلى التوازن بين السلطة ، وعلى الاعتراف بالمصالح المشتركة بين الفئات المختلفة - الرجل / المرأة ، أو السود / البيض ، أو الأغنياء / الفقراء ، وسوف تستطيع التعددية الحقيقية تحرير كل من هذه الجماعات حتى تعطى الفرصة لكل واحدة منها للدخول فى التحالفات الثقافية المثمرة.

المسرح الأفرو أمريكى:

المسرح الأفرو أمريكى مؤسسة من المؤسسات التى تناضل من أجل البقاء كما يتضح من المصاعب المالية التى تواجه المسرح الأول من هذا النوع، أى مسرح فرقة الزوج ، وفى عهد الرئيس ريجان، قامت الحكومة بتقليص الاعتمادات

المخصصة للمشروعات الصغيرة في مجتمعات السود، بحيث يخضع تمويل مؤسسات السود حالياً لاعتبارات الثقافة التعددية بدلاً من خضوعه لاعتبارات القضايا الاجتماعية، و حالياً ، يحدث بعض المساواة في حقل التمثيل من الناحية النظرية ، وتقوم بعض المؤسسات داخل المسرح الأسود بالتنافس الآن على قدم المساواة مع المؤسسات القديمة ، وقد يتمكن مشروع للحاسب الآلى يمتلكه أحد السود من التكيف مع هذه المتغيرات حيث أنه لا يعتمد على سوق الأسود فقط بل يمتد إلى سوق البيض كذلك لتحقيق الربحية ، ولكن المسرح السود يعجز عن اتباع نفس الاستراتيجية دون التخلي عن الغرض الثقافي الذي أنشئ من أجله ، وفي الوقت الحالى ، تحاول مسارح السود مواجهة هذه الحقائق المتمثلة في الاعتماد الكبير على الأموال الحكومية والعامة بغية تنويع المصادر في التمويل، فعلى العكس من الفرق البيضاء ، تفتقر هذه المسارح إلى الجهات المانحة القوية ، ولا يحصل الكثير منها على التبرعات أو الهبات وبالتالي يتوقف نمو هذه الفرق عند حد معين.

ولم يقدر البقاء للمسرح الأسود الاحترافى سوى لعدد بسيط من الفرق في السنوات العشرة الأخيرة، هذه الفرق التى استطاعت أن تقدم البرامج المكتملة دون توقف فى العروض ، ومن بين هذه الفرق ، فرقة مفترق الطرق المسرحية لريكاردو خان فى نيوجيرسى وهى أكبر فرقة للسود فى أميركا وتصل الميزانية بها إلى نحو ثلاثة ملايين دولار، هذا بالإضافة إلى فرقة لو بيلامى فى مينيسوتا وفرقة جوماندى فى أتلانتا التى يديرها كل من مارشا جاكسون وتوماس جونز،

وفرقه رونالد هايس فى مسرح التراث بسانت لويس، وما يزال وودى كينج مدير فرقة المسرح الفيدرالى بنيويورك المنتج الفنى الأسود الوحيد الذى يجمع بين العمل فى المسرح التجارى والمسرح غير الهادف للربح، ومن بين الفرق الأخرى التى تحافظ على بقاء المسرح الأسود فرقة لورين هانز بيرى فى سان فرانسيسكو وفرقة الأوكلاند وفرقة مسرح بيلى فى بروكلين، وفرقة الكاريت باج فى تينيسى وفرقة التراث الأسود فى كارولينا الشمالية وفرقة كارامو فى كليفلاند وفرقة مسرح الحرية فى فيلادلفيا ، وكل من هذه الفرق يحافظ على إستمرارية الكتاب السود، ويقوم بتقديم الكتاب الجدد فى المجال ، وعلى وجه الخصوص، تقوم فرقة مفترق الطرق - مع فرقة المسرح الفيدرالى - بعرض الأعمال الجديدة للكاتبات السود، وتجدر الإشارة إلى أن الفرقتين الأخيرتين قد قامتا بعرض آخر مسرحيتين من المسرحيات الفارقة فى تاريخ المسرح الأسود وهما مسرحية نتوزاك شانج من أجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار (بالمسرح الفيدرالى) ومسرحية جورج س. وولف المتحف الملون (بمسرح مفترق الطرق) ، ويوضح كل من العاملين أهمية وجود المسرح الإثنى المتخصص داخل أية خطة من الخطط الموضوعية بفرض تفعيل التعددية فى المسرح بالبلاد .

وللقوى المحافظة السياسية والاقتصادية تأثيرها على الجماليات بالمسرح الأسود، ففى المقام الأول ، لا تتوفر فى معظم المسارح السوداء البرامج الجريئة التى تهدف إلى تشجيع المسرحيات الجديدة، بل وينسحب معظم المنتجين فى كياسة من هذه البرامج بحثاً عن الأشكال والموضوعات التقليدية التى تتعلق

بحياة السود، وفي المقام الثانى ، وكما يظهر فى حالة مجتمعات السود عامة ، تسود حالة من كراهية الآخر تودى إلى عزل كتاب المسرح من الشواذ جنسيا رغم ما يقومون به من دور فى إيجاد الواقع الجمالى الجديد ، ومع أن الكثير من الفنانين الشواذ من الرجال والنساء يتواجدون فى كثير من النواحي بالمسرح، إلا أنه يندر عرض المسرحيات التى تتناول الشذوذ الجنسى دون أن يؤدى ذلك إلى عواقب وخيمة ، وبالتالى ، تسفر هيمنة القوى المحافظة عن غلبة الدراما التاريخية وأعمال السيرة الذاتية التى تستعيد الماضى ، وتسد الثغرات فى عملية تربية المجتمع ، ولكنها مع ذلك تظل تتمتع بالتأثير المحدود للغاية فى عملية التطور فى الأشكال الفنية.

ويلزم التحرك من عملية البقاء فقط إلى عملية تحقيق المزيد من النمو ، ويتطلب ذلك مواصلة البحث فى موضوع التواصل مع المجتمع بكل ما فى هذا المجتمع من تعددية، وبانتقال الكثيرين من السود إلى صفوف الطبقات الوسطى والعليا فإنه يتعين على المسرح الاستعانة بهؤلاء باعتبارهم من بين القوى المستهلكة الجديدة داخل المؤسسات الثقافية ، وحالياً ، ينبغى أحياناً خطب ود تلك المؤسسات التى يمتلكها السود، حيث ينخرط كثير من صفوة الفنانين والرياضيين فى هذه المؤسسات التى تعالج المشكلات الاجتماعية الملحة - الفقر والجوع والإسكان والمخدرات ، ومع ذلك ، ينبغى مناشدة واشنطن العاصمة حتى تأخذ فى تقديم المزيد من الدعم للفنون، وبذلك يتسنى التصدى للفكرة الشائعة المسكوت عنها داخل مجتمع السود وهى أن المسرح - والفن عامة - ما هما سوى عمليتين من عمليات الحشو والتجميل.

وكما يقوم المسرح الأسود بالتكيف مع قوى السوق ، فإنه يتحرك كذلك بعيداً عن جذوره الأفريقية ، ففي الأساس، ظل هذا المسرح وثيق الصلة بالكنيسة يقوم بالتوحيد بين أفراد المجتمع عن طريق الطقوس التي تدعو لتكريم الرواد بالحياة اليومية، واستطاع هذا الدور الحفاظ على التاريخ وعلى التقاليد والقيم الثقافية بل وعلى الخيال ، ويلزم حقيقة إعادة النظر فى تكيف السود مع نظام القيم الجديد الذى قد يتسبب فى انفصال المسرح عن المجتمع الذى يمثلته ، وكثير من الكتاب الذين تناقش أعمالهم فى هذا الكتاب يبدعون فى بعث الروح من جديد فى العناصر الأفريقية الأصلية، ومن بين ذلك ، الاعتماد على الموسيقى والحركة وعلى الكلمة والرواية ودوران الزمن، ويتم استخدام هذه العناصر الثقافية لتناول الهموم المجتمعية. وفى هذا الإطار تأتى الكاتبات السود فى المقدمة ، مثل البقية من أخواتهن فى قطاعات المجتمع الأخرى ، ونتيجة لهذه المحاولات بأسرها ، تستمر الجماهير فى المجتمع الأفرو أميركى فى الإيمان بدور المسرح والفنون باعتبار كل منهما من الضرورات الروحية فى نهاية المطاف.

المنتجات من النساء الأفرو أمريكيات:

يبرز اسمان من بين أسماء المنتجات الأفرو أمريكيات أى هؤلاء النساء اللواتى استطعن الجمع بين روح الاستثمار وبين الرؤيا الفنية التى تهدف إلى خلق عدد من النماذج الجديدة، وقد استطاعت كل واحدة منهما توسعة الفرقة الخاصة بها حتى أصبحت من المراكز الثقافية ذات الميزانيات الضخمة التى تربو على عدة

ملايين، وفى البداية ، تأتى باربرا آن تير المؤسسة والمديرة الرئيسية بمسرح السود القومى فى هارلم ثم الدكتورة أبينا جون براون رئيسة مؤسسة فنون الإبداع فى شيكاغو، هذا بالإضافة لعدد من الأسماء الأخرى مثل إلين ستيفورات وفرقتها التى تطلق عليها اسم لاماما والتى تعتبر أحد الفرق الطليعية بالعالم والتى استطاعت أن تبقى على "الهامش" بحثاً عما يسمى بالمسرح العالمى ، ومثل مارشا جاكسون التى تشغل منصب المدير الفنى المشارك فى مسرح جوماندى والتى تكاد تكون المنتجة الوحيدة التى ما زالت تمارس العمل كمؤدية وكاتبة ومخرجة.

وتشتمل قائمة النساء السود اللواتى يشغلن المناصب الفنية على مارجريت تايلور فورد بمسرح الكارامو فى كليفلاند ورزويتا لينوار رئيسة مسرح الأماسى فى نيويورك وشارون والتون بمسرح أوكلاند وبيتى والدرون بمسرح الكوست فى بالم بيتش ، ومن الطريف أن أيام المخرجات الفنيات من السود لا تتوفر لديها أية أجندة معلنة تدعو للعمل مع الكاتبات المسرحيات من بنى جلدتهن ، وبالرغم من ذلك ، فإن الأعمال القيادية التى تضطلع بها كل من هؤلاء المخرجات تبقى لها المردود الكبير الذى يسهم فى إثراء المجتمع وفى الحفاظ على التراث الأفرو أميركى بحيث تتوفر نقاط الإنطلاق للأجيال القادمة فيما بعد.

وتتبنى الإشارة كذلك إلى عدد من المحاولات الشجاعة التى تقوم بها بعض النساء السود من أجل تكوين الفرق الخاصة بهن - مثل كاميلون فى شيكاغو

ومسرح النساء السود فى نيويورك ومسرح مفترق الطرق، وينبغى فى هذا الصدد خلق قضاء للعمل الدائم مخصص بأكمله لأعمال الفنانات السود، وبذلك ، تتحمل المرأة الأفرو أمريكية المسئولية تجاه المحافظة على الحقوق التى ينبغى أن تتمتع بها، ومن الواضح أن العدد النسبى البسيط للنساء السود فى مراكز السلطة ينعكس سلبيًا على الكاتبات السود فى مجال المسرح بوجه عام.

الكاتبات المسرحيات الأفرو أمريكيات

تعتبر أليس تشايلدرس أول كاتبة من السود تفوز بجائزة أوبى عن أفضل عمل مسرحى، وذلك بالعمل الذى قدمته عام ١٩٥٦ بعنوان المتاعب فى الذهن، وبعد ذلك بثلاث سنوات أصبحت لورين هانز بيرى أول كاتبة سوداء تعرض أعمالها على برودواى (حيات الزيب)، ونالت هذه المسرحية جائزة أفضل مسرحية فى العام وهى الجائزة التى تقوم جماعة نقاد الدراما بتقديمها ، ومع أن كلا من هذين العاملين يتأثر بالنموذج الأوروبى من الناحية البنائية إلا أنهما قد أسهمتا فى تغيير مجرى التاريخ المسرحى عن طريق عرض موضوع تجربة السود باعتبار هذه التجربة جديرة بالمعالجة الدرامية وبالعرض على خشبة المسرح، وتعتبر هاتان المسرحيتان حاليًا من الأعمال الكلاسيكية فى التراث الأفرو أمريكى رغم أنه عند العرض الأول لكل منهما، كانت كل من الكاتبتين من الرواد فى المجال، وكما تلحظ زورا نيل هيرستون فقد "استطاعت الواحدة منهما شق الطريق وسط التيه" بحيث استطاعت الأخريات بعد ذلك السير فى نفس الطريق.

وبعد وفاة هانز بيرى المفاجئة بسبب السرطان فى سن الرابعة والثلاثين تم
يتبقى لدينا من إنتاجها سوى بعض المسرحيات غير المكتملة التى تقوم بطرح
السؤال حول ما كان من الممكن أن يحدث لو عاشت لمدة عشرين سنة أخرى، وما
تزال هذه الكاتبة الرائدة تهمس بالأفكار فى أذن من يود أن يستمع وما تزال
تسير على نفس الدرب مع من يقبل الدعوة الموجهة منها للاستمرار فى العمل،
أما الإبداع فى الأسلوب عند الكاتبة الأفرو أمريكية فإنه يعود إلى ثلاثين سنة
خلت على يد أدريان كيندى التى نجحت فى الفوز بجائزة أوبى عام ١٩٦٤ عن
مسرحيتها بعنوان "منزل الزنجى" ، وتتعلق المسرحيات التى تقوم هذه الفنانة
السيريلية المبدعة بكتابتها بحالة "من الحالات الذهنية" فهى تمتلأ بالصور
الصارخة المستمدة من عالم الأحلام والكوابيس ومن عالم التاريخ الأفريقى
والأوروبى ، ويفسح الزمن الأفقى الطريق أمام الزمن النفسى الذى تتصارع فيه
الذاكرة مع الحاضر أو مع الزمن المتخيل ، بحيث تسود فى المسرحيات واقعية
متعددة الطبقات تمتد عبر الزمن والفضاء وتتناول نضال المرأة السوداء من أجل
البحث عن الهوية.

وبالمقارنة بأعمالها السابقة ، قد تبدو "الدائرة الدرامية" متوازنة بعض الشيء
فى استخدام الزمن الأفقى ووحدة المكان ، ويساعد الخواء النفسى الذى تشعر
به المرأة - بعد خوض تجربة الإرهاب - فى التطرق إلى الموضوعات
والشخصيات الجديدة على خشبة المسرح مثل موضوع الإرهاب الداخلى

والخارجى ، فالمرأة التى لا تستطيع أن تقوم بمجرد التقاط الأنفاس من أجل المحافظة على الحياة يتعين عليها كذلك أن تقوم بمحاربة شياطين الداخل المتمثلة فى الخوف والرعب والتوجس، وموقع الأحداث المسرحية حقل من حقول الألفام الرمزية إن صح التعبير، وبالرغم من الاهتمام الذى توليه كيندى للعرق والنوع، إلا أن المسرحيات التى تقوم بكتابتها لا تنال الاهتمام الكافى على المسرح الأفرو أمريكى، ومن قبيل المفارقة أن كيندى تظل واحدة من أكثر الكاتبات إثارة للانتباه فى محيط الدراسة الأكاديمية حيث تعرض معظم أعمالها بالجامعات ، ومع ذلك ، فهى كغيرها من الكاتبات فى هذا الكتاب تقف وسط الكثير من كتاب المسرح ممن يشعرون بالاغتراب الفنى فى أمريكا .

وفى عام ١٩٧٩ ، أدخلت نتوزاك شانج الدهشة على عالم المسرح عندما عرضت قصيدتها الراقصة من أجل البنات الملونات ممن يفكرون فى الانتحار فى برودواى ، ولم تطلق شانج على العمل كلمة مسرحية ولم تطلق على نفسها مسمى الكاتبة المسرحية، بل ظلت تعتبر تقسها من الشاعرات فى عالم المسرح ، حيث تعبر بالأشعار التى تكتبها عن الغضب الصامت وعن الألم اللذين تشعر بهما المرأة السوداء وذلك فى إطار غير مسبوق من الحساسية ومن التعقيد والجمال، والعمل يستخدم الكلمات التى تستدعى الإحساس بالقوة والتى تعطى المزيد من القدرة على التعبير عن النفس وذلك دون الرضا "بمضغ الكلمات" ، وبالتالي، يتحقق نوع من الرضا عن النفس، وقد استمرت هذه المسرحية فى إثارة

النقاش المحتدم على المستوى القومى بين الرجال والنساء السود، فقد استطاعت شانج أن تقوم بعرض الأفكار التى تنادى بها ناشطات الحركة النسائية من السود وسط خضم الأحداث ، وظهر فى العمل مستوى جديد من الاهتمام والعمق يتعلق بمناقشة قضايا العرق والجنس، وهو ما يؤكد مرة أخرى دور المسرح الأسود فى التهيئة للتغيير الاجتماعى، وما يزال هذا العمل الذى يحوز إعجاب رواد المسرح فى كل مكان يعرض فى جميع أنحاء العالم ابتداءً من باريس إلى أرض الزولو فى جنوب أفريقيا.

وتمثل بعث الابنة ليليان تنوعاً جديداً فى الأسلوب لدى شانج وينبغى أن يأخذ القارئ فى الحسبان أن النص الأصيل قد استخرج من السياق الأصيل بالرواية التى تم إعدادها للعرض بالمسرح ، ومع ذلك، فمن غير المحتمل أن يستمر العمل على هذا الشكل المتجزئ ، الذى يجمع بين مجموعة من الأشعار والقصص المتنوعة القصيرة والمشاهد الدرامية، فى عمل مسرحى واحد راقص، وتظهر ليليان باعتبارها فتاة من الشباب تعلو فوق سجن الكلمات عن طريق الفن، وتحاول هذه الشخصية الرئيسية رسم التاريخ الشخصى الخاص بها فى سياق التاريخ العنصرى والجنسى ، ويمس كل ذلك أعماق النفس الجريحة، فليليان ابنة وحيدة لا يمكن التضحية بها لترضية شياطين العنصرية والمجتمع الذكورى، وعن طريق التحليل النفسى تواجه ليليان الظلال فى عوالم الذات أى تلك العوالم التى تمثل الأحلام والشهوة والفرع والفضب والرغبة فى الموت ، وتجرو الفتاة على

خوض تجربة التيه داخل الحياة اللاشعورية حتى تستطيع التوصل إلى قوى
الصدق الخفية الكامنة بداخلها ، وهذا البحث من مباحث المعرفة بالذات يعتبر
رقصة من الرقصات التى تتحدى وفاة الروح والتى تتشد الخلاص والبعث فى
نهاية الأمر.

وفى مويو وسايغو ، تستخدم عائشة رحمان الدراما المنزلية كنقطة انطلاق
تتجه بها نحو أبعاد جديدة من الخيال والأسلوب ، وتتجج جماليات الجاز فى
خلق التآلف الديناميكى بين عدد من الأجناس الأدبية تشمل فيما تشمل القصة
المجازية والأسطورة والفارس وفن الهجاء، ويتولد عن ذلك كله العودة من جديد
لما يسمى بمسرحيات المعجائب أو الخوارق ، فالنص يعج بجماليات المعتقدات
المسيحية التى تتصادم أحياناً مع العناصر الأفريقية ومع الدروس المستفادة من
فن الجاز ، ومع الاتجاه للتشدد فى المذهب السياسى ، ويرتفع المشهد الافتتاحى
بالمسرحية عن أكتسى بنجامين وهو يقوم ببناء سيارة فى غرفة المعيشة بينما
تقوم زوجته أولدا بإشعال الشموع بحثاً عن القفاز الأبيض الخاص بها حتى
تذهب إلى الكنيسة ، وتتحول الواقعية عند رحمان فى الحقيقة إلى نوع من
الواقعية المفرطة عن طريق استخدام الرموز، واللفة الشعرية ، والشعائر الدينية
والعلمانية ، وتمتلك كل شخصية من الشخصيات ما يسمى بالمويو أو آلية السحر
التي توفر له السايغو أو القوة على التحرك والفعل خلال لحظات الفرع
والرعب.

وتستمر عائلة بنجامين فى محاولة التكيف مع بعض من المآسى غير المفهومة تمامًا والتي تكشف عن وحشية رجال الشرطة، وتناضل العائلة ضد الشعور باليأس وضد اللامعقول فى الحياة ، وتكتسب البطولة فى هذا النضال من أجل البقاء، وفى هذه المسرحية ، تعيش السلطة الفاسدة ذات النفوذ على حساب العدالة وعلى حساب الأبرياء ، ويتولد التطهير فى النهاية من خلال الاعتراف والتسامح ومن خلال تضميد الجروح والتحول للحال الأفضل، فهذه نهاية وبداية جديدة معاً ، تستعيد فيها الشخصيات القدرة على الخيال والحلم وعلى العيش من جديد.

وحاليًا ، يتم قبول أدريان كيندى ونتوزاك شانج وعائشة رحمان فى مسرح التيار السائد وتقال كل واحدة منهن الجوائز الهامة فى المجال، وتتناول كثير من المقالات أعمالهن التى يتم تدريسها فى كليات السود والبيض على السواء، ويدور المسرح الأسود فى الستينيات والسبعينيات حول أعمالهن أساسًا، فهن من بين الشخصيات فى الجيل المتمرد الأول الذى يتوصل إلى النضج فى الأسلوب والذى يضع نصب عينيه دائمًا أنشودة "لن أتحرك" رغم أنه بالفعل يتحرك ويخطوات جبارة إلى الأمام.

وينبغى عدم التقليل من شأن تواجد هؤلاء الكاتبات فى الوسط الأكاديمى ، فذلك بالتأكيد يؤثر فى نشأة جيل جديد من الكتاب يستطيع أن يظفر بالقبول وبالإلهام بعد وجود هذه النماذج المضيئة من الكتابات النسائية الأفرو أمريكية ،

وتتمثل الأجيال الجديدة فى كتابات كيا كورترون ، وسوزان لورى باركس فكل منهما على سبيل المثال تظهر أعمالها بعد الانخراط فى عدد من مقررات الكتابة الدرامية فى جامعتين من أهم الجامعات هما بالتحديد مدرسة الدراما فى كل من كولومبيا وبييل ، كما أن كل واحدة منهما تقوم باختيار مسار التدريب الأكاديمى الخاص بها، ومن فوائد الحصول على درجة جامعية فى هذا المسار أنه يضمن الولوج إلى شبكة مهنية واسعة تضم بين جنباتها الزميلات والزملاء من الخريجين ، وفى الحقيقة ، تتصف كل من الكاتبتين بالنضج الفنى الذى قد لا يتفق تمامًا مع مرحلة الشباب التى يمران بها.

وفى رجع القفص تلفت كيا كوثران الأنظار إلى عدد من الحقائق القاسية المتعلقة بموقف المرأة الأفرو أمريكية بعد أن يحكم عليها بالسجن مدى الحياة، وتلفت المسرحية النظر إلى الظلم الذى يحيق أحياناً بالمصير الذى يلقاه عدد لا بأس به من النساء ، وتفتت عناصر السياسة والاجتماع إلى عدد من المشاهد التى تتصف بالحساسية وسرعة الإيقاع والتى تجرى على مستويين من مستويات الواقعية أحدهما مادى والآخر روحانى ، والمعالجة الواقعية لطبيعة الأحداث تستمد القدرة على التأثير من قوة المجاز، وتظهر أشعة الأمل والإحساس الإنسانى من خلال التفاصيل متناهية الصغر التى قد تبدو من البديهيّات من وجهة نظر الآخرين التليفون مثلاً أو الصورة الفوتوغرافية أو فرشاة الشعر أو قطعة الورق ، وتستطيع المرأة مساعدة بقية زملائها على البقاء ، وتعرض المساحة فى إطار متعفف باعتبار ذلك أحد الإشارات التى تدل على رقة

المشاعر ، ومن باطن هذه الواقعية الجادة والجدياء ، فإن قدرة إحدى الشخصيات على البقاء تعطى مثلاً على قدرة العقل على تحقيق الحرية ، وحتى هذه اللحظة ، ما تزال الأسئلة الأخيرة التي تقوم الكاتبة بإلقائها تتردد في الذهن : كيف يقضى الإنسان فترة الحكم لمدى الحياة ؟ ولأى غرض نعيش من أجله حقيقة ؟

وفي وفاة آخر الرجال السود بالعالم تقوم سوزان لورى باركس باستخدام الألعاب والحيل للكشف عن عناصر التوتر الجوهرية داخل التجربة الإنسانية ، والبحث الذى تقوم به بشأن الهوية يدلف بنا إلى رحلة تتعلق بالاستخدام الأكروباتى للغة ، فوق النحو المستخدم بالعمل يتماثل إلى حد كبير مع الاضطراب الحاصل فى الفكر والذى يقوم بالأجهزة على ما يتبقى من الروح الإنسانية ، ووسط ركام الكلمات والحوادث التاريخية تقوم لورى باركس باستدعاء بعض الحوادث العنصرية إلى الذاكرة ، لكن اللغة المستخدمة ترتقى بهذه الحوادث إلى ما هو أبعد من مجرد التأريخ للأحداث ، ولا يقتصر التأثير على اللغة فقط بل يمتد إلى الجمع بين عدد من الأجناس الأدبية أيضاً مثل الكوميديا والفارس والسيرالية والكلاسيكية وفنون الإنشاد والهجاء وفك الألغاز هذا بالإضافة إلى اللعب على أوتار الأفكار وعلى تعدد المعان، ومن الملفت للنظر وسط هذا كله الطريقة التى يخترق بها المغزى النهائى كل هذه الحجب التى تسبب الحيرة فى الفهم ، ويشبه الأمر كما لو أن الأجداد يبعثون من جديد للقيام بالحديث مباشرة من خلال هذه الكاتبة الشابة.

أما تولانى دافيز مؤلفة الأغنية إكس ، فهي واحدة من الكاتبات السود اللواتى يقمن بالمغامرة داخل المسرح الموسيقى ، وهى بالفعل أول الكاتبات السود اللواتى تعرض أعمالهن بدور الأوبرا فى أميركا، وقد تعرفت بنفسى على أشعارها فى السبعينيات حين تكاتف الشعراء مع الموسيقيين من أجل البحث عن طريقة للجمع بين الكلمات وبين الموسيقى فى عالم الجاز، وهذا إنجاز بوهيمى وطبيعى تصبح الأشعار فيه من الحوادث المسرحية خاصة أن الأوبرا والجاز يبدوان متافرين على السطح، وفى الأغنية إكس تستخدم الكاتبة اللغة الشعرية لعبور الهوية الجمالية والثقافية بحثاً عن كل ما هو موحد وجديد وعن كل ما يعلو فوق الأجزاء المتناثرة هنا وهناك ، وتبدو "الأغنية" مثل الملحمة فى الشكل الذى تتخذه والمدى الذى تصل إليه ، والنص بأكمله يؤدي بالغناء ، ويقوم بالتتويه بأحد أهم الأبطال فى تاريخ السود الثقافى أى مالكولم إكس.

ويظهر الإبداع فى فن الأداء فى مسرحية ضوء القمر المشبوه على يد روبى ماكولى ولورى كارلوس وجوديت جاكسون ودانيترا فانس وأنا ديفر سميث، ويختزل هذا الفن بدوره الأداء الفردى الجديد الذى يتضمن فيما يتضمنه الرقص والموسيقى ووسائل الاتصال الأخرى من أجل تفكيك الحوادث بالقصة الأفقية المنطقية، وكثيراً ما يستخدم هذا الفن الجديد تاريخ حياة المؤدى نفسه، مع عدد من المعينات الأخرى ، وهو ما يعتبره البعض أحد الانحرافات نحو التمرکز حول الذات ونحو المزيد من الغموض ، لكن ذلك فى الواقع يبقى جنساً من الأجناس الجديدة التى تقع على الحواف الجمالية للمسرح حين تصبح القاعدة السائدة هو أنه لا توجد قاعدة على الإطلاق.

وفى الثمانينيات ، استطاعت هؤلاء الفنانات نيل البعض من الاستحسان تحت لواء مسرح الفنون بمدينة نيويورك ، وتعتمد الأعمال التى يقمن بتقديمها على الإبداع عبر الأجناس المختلفة ، فهن يقمن بالكتابة وبالإخراج وبالأداء معاً ، وترتكز شهرتهن على القدرة على التدريب المنتظم وعلى القيام بالتمثيل المتناسك الذى ينجح أحياناً فى الفوز بالجوائز المعروفة ، رغم أنه كان من المحتم أن تواجه هذه الأعمال بخيبة الأمل فى النهاية وذلك نتيجة للأدوار النمطية المحدودة المتاحة فى معظم المسرحيات الذكورية المعروضة فى ذلك الوقت، وجميع النساء المشار إليهن فى الحقيقة من نتاج حركة الحقوق المدنية فى الستينيات وحركة النشاط النسائية فى السبعينيات ، وحتى فى إطار البحث عن المسرح التجريبي البديل ، لم يكن فى مقدور التركيب الذكوري لدى البيض استيعاب هذه البيداجوجيا الجديدة التى تدعو إلى الحرية وإلى إعادة النظر فى مفهوم الذات، ومع أن كلا من هؤلاء الفنانين الجدد يستطيع التعبير عما يجيش بداخله عن طريق لعب الأدوار التى يقوم بكتابتها الكتاب الآخرون إلا أن التركيب الهرمى ما يزال هو التركيب السائد - أى ذلك التركيب الذى يجعل المخرج والكاتب المسرحي يعلو فوق طاقم التمثيل - وبالتالي فإنه من غير المسموح لأى منهم سوى بالتعبير عن رؤية شخص آخر، وهو ما يفتقر إلى الصدق إلى حد ما ، ولكن ، بدلاً من أن يموت الفنان على خشبة المسرح وهو يقوم بالتمثيل ، يقع إختيار هؤلاء الفنانين على حمل القلم وعلى الدفاع من أجل تحقيق البقاء.

وتقوم روبى ماكولى بكسر حاجز الصمت فى اغتصاب سالى ، وتتوالى أصوات الأسلاف لكى تكشف عن استخدام الاغتصاب كأداة من أدوات الإرهاب، وتقوم ماكولى - من هذا المنظور - بتعمية الاختلافات الثقافية والديناميات العنصرية المتمثلة فى عملية البحث عن السلطة وعن النفوذ ، وينكسر الحائط الرابع حتى يشترك الجمهور فى الحوار الموجه أو الحوار التلقائى ، ووسط هذه المعالجة الدرامية لأحداث الماضى الشخصية والعائلية والجمعية تستعيد ماكولى القدرة على الحديث وعلى توليد الحوار الذى يؤكد بدوره إمكانية القيام بالتواصل الواعى الذى يسهم فى تحرير النفس من الأدران ، أما لورى كارلوس ، فإنها تقوم بوضع مفردات الأداء بنفسها، عن طريق لغة الإشارات وعن طريق الارتجال ، وفى الشيكولاته البيضاء المهداة للأب يشترك عدد من المؤدين فى سبر غور تجربة الاغتصاب عبر الأجيال ، وذلك من خلال لغة غير معقدة تجرى على لسان فتاة فى الثانية عشر ، وتبدو القصص المتناثرة كما لو كانت بمثابة التمرين المنفرد أو المزدوج داخل فن الجاز، وتقوم النساء فى إحدى العائلات بإلقاء الضوء على دائرة الانتهاك هذه ، وذلك باتخاذ قرار بسيط وشجاع يسمح لهن بالوقوع فى حب بعضهن البعض ، والمسرحية عالم تستمر فيه روح الأجداد فى إلقاء التوجيه، وتوفير الحماية ، وتعليم الأحياء ، وهذه بذلك تستاهل الإصغاء وتستحق البحث فى كنه الرموز والإشارات المستخدمة.

وتسهم كل من دانييترا فانس وجوديث جاكسون بصورة كبيرة فى فنون الكوميديا والهجاء، وكل منهما ينجح فى إستخراج الضحك العالى الذى يفصح عن الفهم لجوانب الموضوع، فهو ضحك يعبر عن الخلاص العاطفى ولو كان

المسرح أداة من أدوات شفاء الجروح ، لكانت فانس وجاكسون من بين النطاسيات المهتمات باستجلاب الدواء ، وفى عام ١٩٨٥ فى الحقيقة كانت فانس أول امرأة من السود تشترك فى عرض تليفزيونى على الهواء (ليلة السبت) ، وهى بذلك تسير على درب البقية من الفنانات السود اللواتى ينتقلن من الكوميديا والمسرح إلى التليفزيون والسينما .

وتسحر الشخصيات الكوميدية التى تقدمها فانس المشاهد دون أن ينال ذلك من حيوية الموضوعات، ففانس تهتم بالشخصيات المتنوعة التى تتقمص دور المهرج الأسود المعروف، ويكاد هذا العنصر الفكاهى أن ينقلب على رأسه فى ظل التراجيديا الإنسانية المعروضة ، فالخط الفاصل بين المأساة والملهاة خط واه يرتقى بالشخوص العادية والحياة الحقيقية التى يحيونها إلى مرتبة الأطفال ، وفى "دعه يعيش داخل اللون" ، تعتبر الشخصيات بمثابة العدسة التى يمكن من خلالها رؤية كل العورات الاجتماعية فى محاولة البحث عن الطرق التى تسمح بالتخفيف من الأوجاع والجروح.

وتستخدم جوديث جاكسون فن الهجاء لتفكيك وإعادة تركيب الأحداث الجارية ، وتتعرض جاكسون للعديد من الشخصيات النمطية والأساسية والروحية والعادية والشهيرة ، وتتناول أعمالها القضايا التى تؤثر فى الوعى والضمير القومى ، ولا تخشى جاكسون من التعبير عن الآراء السياسية التى تعتقها ، وتقوم باستخدام فن التعبير الصامت وفنون الحركة والموسيقى والفديو

لدعم النصوص ، وهى تمثل محاولة الحركة النسائية الأفرو أمريكية من أجل البحث عن الروحانية من خلال الأسلوب الذى يتصف بالحدة وبالوضوح وحالياً، فى هذه اللحظة من لحظات التاريخ، تعتبر أنا ديفيز سميث بدورها أحد أهم الفنانات بالمرح فى أمريكا، وفى عام ١٩٩١ ، استطاعت الوصول إلى برودواى عن طريق الأداء المنفرد للعمل الذى كتبه بعنوان النيران فى المرأة ، ومنذ ذلك الحين ، بدأت سميث الصعود بسرعة على سلم الشهرة ، فمنذ العروض الأولى لأعمال جورج س. وولف ونتوزاك شانج لم تستطع مسرحية "تجريبية" لكاتب أو لكاتبة من السود أن تبعث على الانبهار فى عالم المسرح وأن تثير الانتباه على المستوى القومى ، لكن هذا العمل (النيران فى المرأة) يظل أيضاً جزءاً من سلسلة من المقطوعات المسرحية القصيرة التى تقوم سميث بجمعها تحت عنوان على الطريق : البحث عن الشخصية الأمريكية، وجميع المقطوعات بالعمل تقوم بالتركيز على حادثة خلافية معينة ، وتقوم سميث بإجراء المقابلات مع عدد من النساء والرجال والشباب حتى يعرض الواحد منهم وجهة النظر الخاصة به إزاء الموضوع ، ثم تقوم بلعب دور كل شخصية من هذه الشخصيات وذلك عن طريق استخدام الاعترافات الشفوية التى يدلى بها الواحد منهم أثناء إجراء المقابلات، والهدف النهائى من هذا كله هو تجسيد دور الكلمة المنطوقة التى تكشف عن جوهر الشخصية الإنسانية والتى تجمع بين أنواع الأداء الذى تقوم به مجموعة مختلفة من الشخصيات وذلك فى إطار من السياق الواقعى الذى تتميز به أعمال سميث على خشبة المسرح.

وتقوم أنا ديفير سميث باستخدام التراث الشفاهى وفكرة القناع باعتبار ذلك مرآة عاكسة قد تكشف عن الاختلاف بين الشخصيات وفى كل مرة، يميّط المونولوج المستخدم اللثام عن قناع من أقنعة الاختلاف بحيث تتضح فى النهاية فكرة التشابه بين الجميع ، أما عملية المقابلات التى تقوم سميث بإجرائها ، فإنها تذهب إلى ما هو أبعد من التقطية الإعلامية السطحية للأحداث ، والمغامرة الدرامية التى تخاطر بها ما هى إلا رحلة تجوب المنظور الداخلى فى العقل والقلب حين يحدث الصراع بين العوار وبين التماسك ، وتضع الاعترافات المستخدمة المجتمع الأميركى على المحك ، فهى بمثابة وثيقة الاتهام التى تقدم فيها الدفع بأن الجميع غير مذنب ، ويتعين على المشاهد أن يجلس فى موقع القاضى حتى يستمع إلى جوانب النقاش وحتى يصدر الحكم بالإدانة أو بالبراءة، ويستعيد هذا النوع الفريد من الأشكال الدرامية قدرة الصوت على التعبير لدى الفنان حتى يصبح ذلك صوت الجماهير فى واقع الأمر.

التكوير الدرامى:

تتميز كل مسرحية من المسرحيات فى هذه المجموعة أكثر مما تشابه ، ومع ذلك ، يمكن وضع اليد على موضوعين رئيسيين بهذه الأعمال هما وجود الجانب الروحى أو النفسى ثم وجود الصوت السياسى، وبالنسبة لى ، تتجذر وجهة النظر الدرامية الخاصة بى من خلال المنظور الذى يدور حول فكرة الأمومة، هذا المنظور المستمد من خلال التجربة الشخصية حيث ظلت والدتى هى مركز العالم

بالنسبة لى ، ويتشابه جمالها الأسود مع جمال السماء وسط الليل ، وهى نبع كبير للحب وللروح، ومن خلال رحمها، تمتد الاستمرارية لى فى جذور الحياة، وفكرة الرحم عامة تشير إلى وجود الإمكانية والفكرة، فالأفكار عادة تسبق الأعمال ، وفى هذا السياق ، ترتفع الروح / الأم دون تناقض مع الطاقة الذكورية الآلهية - بل فى تعاون معها - وذلك من أجل خلق القوة المبدعة المتوازنة التى تخفف من حدة المعاناة الإنسانية ويتصف حديث الأم المحارية بالتعاطف والصدق، ويسهم فى حدوث التغيير - هذا التغيير المفاجئ والمطلوب.

وفى مسرحية ضوء القمر المشبوه وتحت أشعة الشمس ، يتم الفوص فى الجوانب الروحية باعتبار ذلك سمة من سمات العصر التى تستجيب بصورة تلقائية غير مخططة للأزمات التى تحيق بالعالم ، بحيث يصبح النضال الداخلى ضد التفرقة العنصرية وضد كراهية الآخر أزمة من أزمات الضمير، وفى هذا العالم الذى يخرج عن نطاق السيطرة ، تستخدم أدوات اللاشعور والفكر الميتافيزيقى للعودة للداخل، وهذا أمر من أمور الحياة والموت يتحقق به البقاء والعودة للحياة، فالتاريخ والحكايات الذاتية على سبيل المثال يقومان باستعادة ذاكرة الأحداث وهما من مصادر القوة داخل عملية إحياء القوة الروحية، ولذلك ينبغى أن يتسلح المحاربون المعاصرون بهذه القوة الآن، ومن الملاحظ فى هذا الصدد قيام الكتاب الأفرو أمريكيين بتبنى الفكرة الأفريقية التى تدور حول وجود السلف الملهم مع بعض من الصعود المتواز لفكرة وجود الربة الحامية عند كتاب الحركة النسائية ، وفى هذا العقد الأخير من القرن العشرين ، فإن قضية

استعادة القوة الروحية لا تمثل عملاً من أعمال البقاء فحسب بل إن ذلك فى النهاية دعوة للتحول الجمعى الذى يبدأ بمحاولة البحث عن الذات، وهذه الواقعية الروحية بدورها شكل من أشكال الحيوية الاجتماعية ، وهى بطبيعتها وأهدافها قوة أخرى من بين القوى السياسية الموجودة.

وتقوم الواقعية الروحية باستخدام المسرح للكشف عن العوالم غير المنظورة، وذلك من خلال الأمور المنظورة ، بحيث تستطيع الحقائق الميتافيزيقية أن تلقى الضوء على الأحداث وأن تساعد على التحول أو على الهروب من إसार الحقائق المادية، فالقوى الروحية تسهم فى توجيه الشخصيات حتى يتحقق الوعى المتسامى المتكامل ، وعملية الأداء تنتقل بالحيوية الروحية إلى المشاهد، وتساعد أيضاً على تحقيق التغيير داخل الفكر والقلب.

وتجدر الإشارة هنا إلى اختلاف المنظور السياسى فى كل مسرحية من المسرحيات ، ففي الرحم والرجل والحرب لجوديث جاكسون أو النيران فى المرأة لأنا ديفيز سميث أو إكس لتولانى دافيز ، تبقى السياسة فى مقدمة الأحداث وذلك عن طريق تناول حادثة معينة أو شخص معين وفى رجع القفص لكيا كوثرون ومويو لعائشة رحمان والشيكولاته البيضاء للورى كارلوس واغتصاب سالى لروبي ماكولى ودعنى أعيش داخل اللون لدانتيرا فانس تتراجع السياسة قليلاً ويتم التركيز على النضال الداخلى الذى يعتمل فى نفس الشخصيات بسبب عدد من الظروف الاجتماعية المعينة التى ترتبط بعدد من السياسات العرقية أو

الجنسية أو الطبقية ، وفى الدائرة الدرامية لأدريان كيندى ووفاة آخر الرجال السود لسوزان لورى باركس وليليان لنتوزاك شانج ، يبرز دور السياسة من جديد باعتبارها من القوى المضادة ، ونظراً إلى أن جميع القوى تظل غير مرئية تماماً، فإنه يتم التركيز على النضال النفسى الداخلى للشخصيات الرئيسية ومحاولة كل منهم استخلاص المغزى من وراء كل هذه الفوضى التى تدور أمامهم.

وبعيداً عن الرواية السياسية، يظهر وعى مواز داخل النصوص بالسياق الاجتماعى الأوسع الذى يتأثر بصورة مباشرة بعملية البحث عن المغزى، فالسياسات الشخصية تتعدد إذن وتضيف المنظور الجديد إلى الانشغال الكونى الأوسع بالبحث عن الهوية وعن البقاء ، وفى هذا الصدد ، يحدث بعض من التلاقى بين الروايات الشخصية والروايات السياسية ويبرز دور المرأة فى المحافظة على الأمل ، وفى الاهتمام بمصير الأطفال والعائلة بما فى ذلك العائلة المتسعة داخل المجتمع ،ويبحث إزدیاد العنف على القلق وما تنفك حوادث الاغتصاب والجرائم العنصرية والجنسية والإرهاب والفقر والفساد السياسى فى أن تنخر فى نسيج المجتمع كما ترى كاتبات المسرح الأفرو أمريكيات ، وتظهر الحاجة إلى تحرير النفس من التعريفات الضيقة التى تلقى على عاتق الإنسان من جانب الآخرين وهو ما يعكس الجوع العاطفى نحو الحرية، وفى كثير من المسرحيات ، تقوم اللغة بالدور الأكبر فى عملية التحرير، فالحديث فى صدق هو الترياق الذى يؤدى لشفاء النفس المتأزمة ، وهذا الاستخدام للغة يرتقى بالحدود التى تفصل بين المتحدث وبين المتلقى ، وتتبعث القوة الجديدة أو القوة المتناساة، وفى هذه اللحظة على وجه الخصوص، تنفك طلاسـم الخداع ويحدث التغير.

ووسط كل هذه الأحداث الدرامية ، تقع فكرة التكرار الدرامى أو فكرة الدائرة
واللحظة اللولبية التى تعطى فى كثير من الحالات المفزى وراء استخدام عنصر
الزمن ، فسواء اختزل الكاتب مفهوم الزمن أو تمت توسعة هذا المفهوم ، فإن
المشاهد ينتقل من مشهد لآخر دونما حاجة لدقات الساعة على الحائط، بل إن
ذلك يحدث عن طريق وقع لحظات التنوير، ومثلما يقوم الموسيقيون بالارتجال فى
الجاز، فإن هؤلاء الكاتبات يسعين إلى توسعة الحرية فى مفهوم الأداء المنفرد
الذى من الممكن أن يصل أحياناً إلى نحو ثمانية أشخاص، والهدف هو الوصول
إلى ذروة الفهم، كما يحدث عند إيلا فيتز جيرالد التى تتوفر لها الحرية لمداعبة
العبارات حتى يمكن أن تصل إلى أغنية جديدة تماماً وسط الأغنية الأصلية،
ويشبه ذلك بالطبع الحرية التى يتمتع بها الفنان فى الموسيقى الشعبية حين يأخذ
فى تصنيف مادته ، وعلى نفس المنوال ، فإن استخدام فكرة الدائرة يسمح
بالانتقال من واقع محدد إلى واقع آخر يتداخل فيه الحاضر مع الماضى ، بحيث
يقع السكون التام وتتداخل فترات الزمن المتلاحقة، وبالتالي تبرز للعيان لحظة
معينة واحدة، وفى هذه الحالة ، يندر أن يتم التعبير عن الفعل الدرامى من خلال
المسلك الجسمى بل إن ذلك يتم بالأحرى من خلال تجربة الغموض ومحاولة
الكشف عن مناحى هذا الغموض.

وفى الدراما الغريبة ، توجد القاعدة التى تذهب إلى أن الإنسان يستطيع معرفة الشخصية عن طريق ما تفعله وليس عن طريق ما تقوله ، لكن الكاتب فى هذه النصوص الجديدة يقمن بإعادة صياغة هذه القاعدة بحيث يصبح الحديث والكلمات المستخدمة فيه بمثابة المفاتيح التى تقوم بفتح الأبواب للولوج إلى أعماق الشخصية، وفى هذه الأعمال ربما لا تتضح تمامًا أهداف الشخصية التى قد ترغب من ناحية فى تحقيق بعض الأمور التى تبدو معقدة بعض الشيء (مثل البحث عن المعانى) والتى قد ترغب من ناحية أخرى فى تفسير بعض الأمور التى تبدو بسيطة (مثل فعل التنفس) ، فالشخصية تريد أن تعرف وأن تتذكر وأن تحب وأن تتحرر، وباختصار ، تريد هذه الشخصية أن تعيش.

ملاحظة:

الأرقام المستخدمة مستمدة من المصادر التالية :

أعداد السكان وأعداد الأمهات تحت خط الفقر في

- "حقائق الأمور" في إسمنس ، مايو ١٩٩٠.

- حوادث الاغتصاب في "حقائق الأمور الأخرى" التعاملات مع الشيطان
والأسباب الأخرى للاضطرابات، بيرل كليج، نيويورك : بالانتين ، ١٩٩٣ (حوادث
الاغتصاب).

- "الإيدز بألوانه الحية : بيث ريتشن وحوادث الحمل بين المراهقات" فاي
وانلتون، في، المرشد الصحي للمرأة السوداء، تحرير إيفلين وايت، سياتل : مطبعة
سيل، ١٩٩٠.

- الفقر بين السود في أميركا في "حقائق وأرقام : الهوة المتسعة في الثروات"،
مجلة السود، يناير ١٩٩٢.

- النساء بالسجون في "لا تسجن المزيد" لسين رنيولدز، المرشد الصحي
للمرأة السوداء.

- العنصرية والجنس وتكوين الأسرة في حالة السود في أميركا، بلايتيل
بنجامين ، مارس ١٩٩٢.

بول ك. براينت جاكسون

المسافر عند كيندى والاستمرارية الأمريكية والأفريقية^(١)

ظللت على الدوام فى حالة من حالات الحوار مع مسرحيات أدريان كيندى وذلك لعدة سنوات ، ومع أنه لا يمكن تجاهل الكلمات تمامًا ، إلا أن الصور تمثل جوهر هذا الحوار، فالصور هى أساس المسرح عند أدريان كيندى التى تتجسّد فى تحقيق أقصى ما تريد من تأثير عن طريق الكثير من الصور الأسيرة التى تحيط بالشخصيات وهى تتحرك عبر الزمن والفضاء والمادة، وفى منزل الزنجى المضطرب على سبيل المثال يستمر شعر سارة فى السقوط كلما أخذت فى الانتقال بين الثقافة الأفريقية / الأوروبية / الأمريكية ، وفى ردود اليوم تتحول كلارا إلى صورة ذلك الطائر، وفى حديث بيتهوفن تقوم سوزان بإجراء الحديث مع لودفيج فان بيتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧) حول إفتتاحية فيديلو (١٨٠٣) وذلك بعد أن حققت غانا الاستقلال (١٩٦١) ، وقد ظللت فى الحقيقة فى حوار دائم مع تلك الصور التى تقوم كيندى باستخدامها والتى اعتاد المحيطون بى وصفها وتمييزها داخل مسرح هذه الكاتبة المهمة والرئيسية بالمسرح الأمريكى رغم أن البعض من هذه الصور قد يستعصى على الفهم فى كثير من الأحيان.

(١) راجع بول بريانت جاكسون ولويس أوفرييك (تحرير) . الحدود المتشابكة : مسرح أدريان

كيندى ، جامعة مينيسوتا ، ١٩٩٢.

الصورة الأولى : صورة التسامى

- فى صمت ودهشة ومنذ كنت ، طفلاً صغيراً
أتذكر سماع القسيس أيام الأحاد وهو يذكر
اسم الله فى عباراته

فهو سبحانه من يتصدى للسلطة أو للنفوذ

(ويتمان : دهشة الطفل)

- القس الموقر : ظل دائماً يشعر
بالغضب عندما ينتهى من الموعظة ، ويشعر
المصلون بالغضب كذلك ، وظللت أشعر
بالخوف منه فليده عينان سوداويتان وله زى
أسود ويبدو شريراً من كل الوجوه

(أدريان كيندى : الشخصيات المؤثرة فى المسرحيات الخاصة بي)

- أعتقد أنه ينبغى أن أستدير وأن أعيش مع
الحيوانات

فهى هادئة ومستقرة

واقف حتى أنظر إليها طوال الوقت

(ويتمان : أوراق الشجر)

- اليوم والنفس : ظلت اليوم تقترب من المنزل ، وفى الليل ، وتحت الستائر شعرت بإحساس السجين وسط كل هذه الأصوات ثم حاولت فى الصباح البحث عن اليوم بين الشجر دون جدوى ومع ذلك ففى ظلمة الليل ، وفى الغرفة ، وتحت حبال الستائر يمكن سماع صوت اليوم كما لو كانت فى وسط الغرفة تمامًا ومازالت فى فترة الحمل من جديد، وظهرت بعض الصعوبات ، وتعين أن ألزم الفراش لمدة أسبوع بسبب بعض النزف، وأخذت فى الاستماع لصوت اليوم مرة أخرى، وتتأبى لحظات من الفزع، ثم بعد عدة شهور، استطعت إيجاد الشخصية التى تتحول فى النهاية إلى عالم اليوم.

(ردود اليوم)

لم يدر بخلدى على الإطلاق أن أتناول مذهب التسامى باعتبار أن هذا المذهب هو الأساس وراء الصور التى تقوم كيندى باستخدامها ، إلا أن إيستر جاكسون عادة ما تتطرق إلى وصف شخصية البطل فى الدراما الأمريكية المعاصرة وتذهب إلى أن "طفل ويتمان يمكنه العودة للبرية، لكن ذلك الطفل

يلحقه الأذى عند أونيل وويليامز وألبى"، وعلى نفس المنوال ، تتقارب الصفات التى تتمتع بها شخصيات سارة وكalara وسوزان عند كيندى مع صفات التأمل الباطنى فى مذهب التسامى، فكل من هذه الشخصيات يشعر بالقلق (مثلاً يشعر الطفل عند ويتمان) وكل منها كذلك يبحث عن الملاذ هرباً من هذا العالم المسيطر، وكل منها يبحث عن السلوى داخل العالم الميتافيزيقى الآخر، وربما يتضح هذا التقارب تماماً عند العودة إلى حديث ثورو حول المسافر وحول القدسية فى الطبيعة:

ينشغل المسافر بحساب متى تخفى السحب ضوء القمر وبعد ساعات منتصف الليل، يظل القمر هو الرفيق الوحيد له والذى تتركز حوله كل الأفكار، ويدخل القمر فى عراك مع السحب نيابة عن المسافر، ويستمر المسافر فى إمعان التفكير، وعندما يأخذ القمر فى الارتفاع بعد الانتصار على العدو، فإنه يظهر فى جلال وسط السماء، ويشعر المسافر بالفرحة العارمة داخله ويستمر فى الترحال^(٢).

ومع أن حياة الإنسان لا تساوى الكثير، إلا أن الطبيعة بطولية ومقدسة، ويبدأ اليوم الجديد وهو يبشر بالخير والإيمان، ورغم أن الساعة ما تزال الثانية صباحاً، إلا أن تباشير الصباح قد بدأت تبرز وسط السماء^(٣).

وفى رأى ثورو، فإن الترحال والطبيعة يوفران الفرصة للتواصل مع هذا الحضور الطاغى ومع السكينة الميتافيزيقية، وبنفس الطريقة، تبدو الشخصيات

عند كيندى على شاكلة المسافر وسط هذه المشاعر المتسامية، وكثيرا ما تتحدث هذه الشخصيات عن قدسية الطبيعة وعن الرغبة فى السكينة، وهو ما يظهر بوضوح فى الصيحة التى تطلقها سارة عندما تحس بوخز الألم لدى رؤيتها لصورة المسيح/ الأب فى مسرحية منزل الزنجى المضحك (ص ١٤):

توسل إلى أن أساعده حتى يجد سفر التكوين وسط أغصان
السافانا الذهبية ووسط هذه الأشجار بينما تأخذ الأحصنة فى
التحول تحت زرقة السماوات، فهل أستطيع مساعدته فى البحث
عن تلك اليمامة البيضاء^(٤).

وفى ردود اليوم تستبدل كلارا السافانا الذهبية بالمنظر العام فى مدينة لندن:
ظل الصباح جميلا وقمنا وسط البعض من الظلمة حتى نستقل
التاكسى إلى هايد بارك وماريل آرش وقصر بكنجهام ثم تناولنا
شاي الصباح فى ليون وذهبنا بعد ذلك إلى البرج، وفى الحديقة،
راح أبى يميل على ذراعى، وبالنسبة لويليام الفاتح، فان أبى ما يزال
يشعر بالحب تجاهه، أبى يحبك حقا يا ويليام. (ص ٢٧ - ٢٨)

وفى حديث إلى بيتهوفن، تقوم كيندى باستخدام فيديليو التى تؤرخ للانتقال
للعصر الرومانسى بفرض إلقاء الضوء على الرغبة العارمة فى التسامى عند
سوزان، ويبدو أن كلا من الشخصيات عند كيندى يعرف تماما الإمكانات
القائمة فى هذا التأمل الباطنى وهذا التسامى (تعرف سوزانا الموسيقى مثلا

بأنها محاولة الارتقاء فوق الزمن، وتستخدم كلارا مدينة لندن للارتفاع فوق الفضاء الأمريكى، وتستخدم سارة الطبيعة للسمو فوق مادية الماضى)، ومع ذلك تفشل الشخصيات فى تحقيق هذا النوع من التسامى والارتقاء، ورغم أن "المسافر" عند كيندى قد يأخذ فى التعبير عن المثل وعن القيم إلا أنه يبدو عاجزا عن الوصول إلى تلك الخبرة، فهو لا يستطيع التواصل مع العناصر الميتافيزيقية، وبالتالي، لا تشعر سارة بالفرحة وسط القدسية فى الطبيعة، ولا تستطيع كلارا الدخول إلى البرج فى لندن، وينتاب المرض سوزان رغم ما تشعر به من ارتياح بعد الحديث مع بيتهوفن، وبذلك تتحقق الملحوظة التى تدلى بها إيستر جاكسون حول طفل ويتمان فى الدراما الأمريكية الحديثة.

وتتحقق نفس الملحوظة فى أعمال أونيل وويليامز وألبى، وفى القرد كثيف الشعر تشعر الشخصية مفتولة العضلات بالانتعاش وسط السفينة وهى تمخر عباب البحار، لكن الدمار يلحق بالبطل تماما وسط الحياة بالمدينة الأمريكية، وفى الصيف الماض فجأة لويليامز يتم اقتراس الشاعر سباستيان (الذى يتصف بالشذوذ الجنسى) من قبل الطيور آكلة اللحوم وهو ما يزال على قيد الحياة، وذلك عندما يجرؤ على الخروج من البيت، وفى قصة حديقة الحيوان لألبى يدرك جيرى أن حياته بأكملها ما هى إلا حديقة من حدائق الحيوان، ويسمى إلى تحرير بيتر من براثن هذه الحديقة عن طريق عملية من عمليات الصلب الرمزي، وبالمثل، تتمتع الشخصيات الأفروأمريكية عند كيندى بكثير من التشابه مع الطفل عند ويتمان، ومع المسافر عند ثورو، لكن الواقع السياسى والاجتماعى الذى

تعيش بداخله هذه الشخصيات يحمل مصفوفة أخرى من الاختلافات العنصرية والجنسية والثقافية والطبقية.

ورغم الارتباط الواقع بين استخدام الصور عند كيندى وبين أصحاب المذهب المتسامى، إلا أن الأفعال والصور الأخيرة التى تظهر فى ردود اليوم أو بيتهوفن مثلا تدلف إلى عدد من الحقائق التى لا تتناسب بالمرّة مع تراث الماضى، فالتحول الذى يطرأ على كلارا لا يتفق مع التقاليد الغربية، ولقاء سوزان مع بيتهوفن لا يشبه اللقاء الذى يجرى بين الإمبراطور جونز وبين الأشباح التى تحوم من حوله، ويلزم إذن استخدام أساليب جديدة فى النقد لمحاولة فهم المغزى وراء استخدام الصور فى نهايات المسرحيات عند كيندى، وربما يمكن فى هذا الصدد العودة إلى كتب السيرة الذاتية لمحاولة فهم التجربة الأفرو أمريكية، وترى نيلى ماكى أن السيرة الذاتية بالفعل مكون أساسى من مكونات الكتابة عند السود فى أمريكا:

يلزم الاستمرار فى تقييم المعانى الشخصية والثقافية فى كتب السيرة الذاتية... ومع أن نظريات السيرة الذاتية تكثر فى الغرب وتلعب دورا كبيرا فى فهم التاريخ والأدب إلا أنه من الضرورى أن يتخذ القارئ موقفا يتصف بالمرونة عند محاولة فهم تلك النصوص، وبخاصة هذه النصوص التى تقوم الأقليات بكتابتها والتى قد لا تتفق تماما مع النماذج المتوقعة. وبالنسبة للمرأة السوداء على وجه

الخصوص، فإن القدرة على تسمية الذات جزء هام من أجزاء الهوية التاريخية وهي وسيلة لاستعادة الذات وتوكيد النفس^(١).

وعند وضع كلمات ماكي موضع الاعتبار، يتضح أن أعمال السيرة الذاتية عند كيندى وبخاصة فى الشخصيات المؤثرة فى المسرحيات من الأعمال التى من الممكن أن تندرج تحت أعمال الكتابة المسرحية، ومن الممكن كذلك إستخدام هذه الأعمال لفهم الصور الأسيرة عند كيندى، وفى هذا السياق، نتحدث كيندى عن الرحلة التى قامت بها إلى غانا باعتبار ذلك من أعمال إعادة الحياة:

أمام البرلمان فى أكرا ينتصب تمثال لنكروما... ورؤية الرجل ورؤية هذا التمثال فى نفس الفضاء تقوم بكسر كل القيود الماثلة فى الذهن. ص ١٢٢

أتذكر... رؤية يسوع فى صورة حلوة وديعة وظللت دائما أعتبره من الأصدقاء، ولكن، فى ذلك الربيع وفى رحاب بنسيون سابرينا، أخذت الصورة المستبدة عن يسوع المسيح تتجمع فى ذهنى. ص ١٢٣

ووسط العودة للحياة من خلال التجربة الأفريقية التى تقوم بها كيندى تكمن عملية إعادة اكتشاف الذات بصورة عضوية من باطن الاستمرارية الثقافية، وفى كل من ربود اليوم أو يبتهوون تسمح هذه الاستمرارية بالارتقاء عبر المادة والفضاء والزمن، بحيث يستطيع المسافر عند كيندى القيام بتغيير الواقع دون

عائق، وبالتالي، تنتقل الشخصيات في حرية تجاه الاستمرارية الأفريقية وهي تصطبغ معها كل مكونات الشخصية، فسارة مثلا تقوم باستحضار دوق هابسبورج إلى الغابة وتستمر صورة أو صور الذات في مصاحبة الشخصيات الرئيسية في حالة السفر، بحيث تظهر هذه الصور السمات الأورو أمريكية والسمات الأفريقية والسمات الأوروبية والسمات الأورو أمريكية، وتسهم أيضا في المزيد من إذكاء الصراع القائم.

ولكشف الصور، ينبغى البحث في انتساب مسرحيات كيندى إلى عدد من المصادر الأفريقية، ويتطرق مارتن أوسو لمناقشة ذلك في دراما الآلهة حين يقوم بتقسيم الدراما في غرب أفريقيا- وبخاصة في نيجيريا- إلى أعمال علمانية وأعمال مقدسة، ومن داخل الأعمال المقدسة تظهر الأسطورة ومن داخل الأعمال العلمانية تظهر الأعمال التي تستخدم التكر، وتشبه الأفعال في "ردود اليوم" طقوس الأنا نسيجورو التي يتم عن طريقها التحول من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان، وفي "بيتهوفن" يشبه الأمر طقوس الإيجونجين التي تشتمل على عبادة الموتى^(٧)، وفي الحقيقة تؤكد الخبرات الشخصية والحياتية لدى كيندى هذا النوع من التشابه، وتشعر كيندى وهي تستعيد تجربتها في غانا "بالاقتراب" من عالم اليوم بحيث يصبح هذا الاقتراب بمثابة نوع من أنواع الاتحاد، "فكلارا باسمور هي العذراء مريم وهي ابنة السفاح وهي البومة".

وتجربة كيندى الشخصية مع عالم اليوم ومسرحة هذه التجربة يمثلان حادثة من الحوادث المسرحية الأساسية فى أفريقيا وفى الطقوس الجمعية المقدسة يستطيع الراوى مع الشخصيات القيام بتغيير فى الذات من أجل تحقيق بعض الأغراض الدينية، وفى هذا الإطار الأفريقى، لا يمكن بحال التقليل من شأن الاختلافات بين مفهوم التسامى فى كل من أفريقيا وأمريكا، فويتمان يرغب فى البقاء فى عالم الحيوان بينما تصبح شخصيات كيندى من الحيوانات بالفعل، وتقوم أولا روتيمى فى الدراما التقليدية فى نيجيريا بمناقشة عدد من الممارسات المسرحية الأخرى التى من الممكن من خلالها التوصل إلى فهم أكبر لمسرحية بيتهوفن، فالفعل المسرحى بهذا العمل يجرى فى غانا فى أحد الأمسيات حيث يتم التركيز على حادثة واحدة وهى عودة دافيد زوج سوزان ألكسندر، ومع ذلك، يمتد الزمن والفضاء من عام ١٨٠٣ إلى عام ١٩٦١، ومن غانا إلى فيينا، والشخصيات الرئيسية بالمسرحية هى سوزان (الكاتبة)، وبيتهوفن (المذيع بالإذاعة الذى نسمع صوته فقط)، ودافيد زوج سوزانا (الذى يسمع صوته لفترة قصيرة فى نهاية المسرحية)، ومن الممكن تفسير العمل فى ضوء طقوس الإيجونجين التى تشمل عبادة الموتى، وعندئذ، يتبين أن بيتهوفن تحتوى على ثلاث روابط حيث تطلب كيندى أولا أن يتم عزف موسيقى اوبرا فيديليو طيلة عرض العمل وتستخدم هذه الموسيقى للدلالة على وجود الاله (الأفريقى أم الفريى؟) والذى يتم استدعاؤه على صوت الطبول أثناء احتضانات الإيجونجين، أما الرابط الثانى، فإنه يتعلق بالكلمات التى يتقوه بها المذيع بشأن سوزانا.

من المعروف ان ألكسندر يمازح زوجته ويعبر عن حبهما العميق
للفنانين بأوروبا مثل سيبييلوس وشويان وبيتهوفن، وباستطاعة أى
إنسان بأكرا سماع هؤلاء المؤلفين وكل ما عليه أن يفعله هو مجرد
الذهاب نحو تلك النافذة (٢٤٩-٢٥٠).

وتلقى صورة الموسيقى الضوء على هذا المنظور الذى يجمع بين أفريقيا وبين
أوروبا والذى يشير إلى إمكانية التمازج مع الأجداد وهو ما يوفر بعض السلوى
لسوزانا وهى تقبع وحيدة بعيدة عن زوجها، وأخيرا، فإن حفل الإيجونجين يقوم
باستخدام الأقنعة التكرية وهو ما يفسر التشابه الكبير بين دافيد وبين بيتهوفن
كما يظهر ذلك فى التعليمات المسرحية التى تقوم كيندى بكتابتها "صوت دافيد
يشبه صوت بيتهوفن" ص ٢٥٨.

وعند قراءة المسرحية فى ضوء هذه التفسيرات المستمدة من طقوس
الإيجونجين، فإن الأحداث فى بيتهوفن تسير كما يلى: تجلس سوزانا وهى تشعر
بالقلق من جراء اختفاء زوجها الذى تلقى من قبل تهديدات بالقتل، وتقوم سوزانا
بعزف فيديليو وتستدعى روح لودفيج فإن بيتهوفن الذى يأخذ فى تهدئتها
وتعليمها أنه "لا ينبغى الشعور بالقلق، فقد رأيت الموت بعينى عدة مرات، وسوف
أموت الشتاء القادم فى فيينا حين يحضر الأصدقاء من مدينة جرانز (ويقوم
بيتهوفن باحتضانها)، ص ٢٥٥ ويتسبب هذا الإيمان المشترك الذى يجمع أيضا
بين كل من سوزانا ودافيد فى الجمع بينهما مرة أخرى عند عودة دافيد فى أمان:

دافيد، لقد أرسلت بيتهوفن حتى تعود، أليس كذلك؟

صوت دافيد:

(يشبه صوت بيتهوفن) عرفت أنه سيقوم بمواساتك في غيابي صد ٢٥٨ وفي مجال آخر، تقوم روتيمى كذلك بوصف أحد الأشكال الأخرى من أشكال تلك العبادة التراثية التى تقوم قبائل الكلابارى واليوروبا باللجوء إليه:

يحين وقت الليل، وتسود حالة من حالات العزوف داخل المجتمع ويرتدى أحد أعضاء الجمعية السرية القناع حتى يلعب دور الموتى الذين يتم التقنى بفضائلهم وتصطحب الطبول والانشاد المشهد باكملة، ويظهر أحد الرجال من بيت الجمعية السرية ويقترب من منزل الموتى، وهنا تخف حدة الطبول وأصوات الإنشاد، أو تختفى تماما، ثم يقوم الكاهن بترداد اسم المتوفى بصوت عال، ويطلب منه العودة للحياة حتى يقوم بزيارة الأطفال الذين خلفهم من ورائه، ويتردد صوت الكاهن وسط الطبول ووسط أصوات الكورس وأخيرا يبدأ الرجل المتكرر وراء القناع فى الحديث ويشبه صوته صوت المتوفى، ويعقد الخوف الألسنة حين يقوم الرجل بمخاطبة الأطفال وإعطائهم بعض النصح والتوجيه، أو بعض التقريع، ومن الممكن أن يبدى الأطفال بعض الاستجابات وقد يتلو ذلك كله طقس آخر مثل

قبول أو رفض الأطفال للهدايا الموضوعة على عتبة الدار، وبعد ذلك، ينسحب الرجل وأتباعه تجاه أرض الموتى^(٨).

وفي هذه القراءة، تسهم عملية استدعاء روح بيتهوفن في إضفاء الشعور بالارتياح على المجتمع بأكمله بعد أن بات يشعر بالقلق من جراء اختفاء دافيد، وتشبه سوزانا الكاهن بالجمعية السرية، وبالتأكيد، فإن العناصر الأفريقية تسهم في فك رموز بعض التعقيدات بالعمل مثلما تقوم التفسيرات الشرقية بتوضيح البعض من الأهداف التي يسعى سترنبرج لتحقيقها، ومن هنا، يمكن فهم هذه الصور الأسيرة التي تستخدمها كيندي، والتي تلقى الضوء على عدد من الأصول والتلافيف القديمة للغاية.

الصورة الثانية : صورة اللامعقول

جورج:

حسنًا يا حبيبتي ... الحب هو ما نريد (يتوقف)، ولا داع لأن نبدأ من جديد.

مارتا:

نبدأ من جديد، ماذا تعني؟ وعما تتكلم؟

جورج:

لا داع أن نبدأ من جديد

مارتا:

أنت تقوم بتقليد أحد طلبتك، ما الذى تفعله؟ وماذا تعنى؟

جورج:

لا نبدأ من جديد بالحديث عن الطفل، هذا كل شئ.

إدوارد ألبى:

(إدوارد ألبى : من يخاف من فرجينيا وولف؟)

الرجل:

يبدأ كل شئ بالكارثة التى تحل بشعرى، أصحو وأجد هذا الشعر يتساقط بالتدريج، ليس كله بالطبع، بل جزء كبير منه خاصة من مقدمة الرأس وعلى الوسادة البيضاء.

(أدريان كيندى: منزل الزوجى المضحك)

روزمارى:

لن أستطيع التكفير عن هذا الذنب، ومن الممكن أن تضع رصاصة فى رأسى حتى تنتهى هذه المعركة المقدسة.

أدريان كيندى: قداس رات

فى الوقت الحاضر، ابتداءً النقاد فى رؤية بعض العناصر المستمدة من مسرح اللامعقول فى المسرحيات التى تقوم كيندى بكتابتها^(٩)، ويتضح وجه المقارنة فى الاستخدام الصارخ لبعض الأمور من جانب كيندى وفى كيفية استخدام هذه الأمور حتى يتحقق التأثير بالمسرح فكما يذهب يوجين يونسكو فإن:

جوهر المسرحية هو تعظيم هذه المؤثرات إلى أقصى حد ممكن، وبذلك تبتعد الدراما عن المنطقة الوسطى، ولا تصبح مجرد صورة من صور المسرح أو الأدب بل تعود بالأحرى إلى حدودها الطبيعية، ومن غير المتصور أن تختفى الوسائل التى يقوم المسرح باستخدامها، بل ينبغى أن تظل هذه الوسائل أكثر وضوحاً وأكثر بروزاً وان تعرض بطريقة صارخة تتحدى خطوط التهكم أو المعارضة، فأهلاً بالتهكم ولكن بشرط استخدام الوسائل العبثية وبعض المؤثرات الكوميديّة الصادمة، وهذه إذن ليست بالكوميديا الدرامية بل هى عودة لما يمكن تحمله ولمصادر المأساة الحقّة، وهى مسرح من مسارح العنف: العنف الكوميدي والعنف الدرامي^(١٠).

ويوجد مسرح العنف بوضوح فى أعمال أدريان كيندى، وفى هذا الضوء، أتذكر العرض الذى جرى فى منطقة البحيرات العظمى والذى يحمل عنوان حوادث القتل فى أوهايو والذى تبدو صورة سوزان به وهى تمشى ببطء على المسرح حتى تقوم بشرح مظاهر العنف الماثلة على المسرح، فالعنف واضح فى

الصورة وفي النص، وهو أحد المكونات في مسرح كيندى، وتقوم كيندى بتوثيق النضال الشخصى الذى تقوم به بكل عنف وفعالية عندما تستخدم كلمة الزنجى فى "المنزل المضحك"، ومن قبل، قامت كيندى باستخدام نفس الكلمة لتوضيح وتعريف ما تشعر به سارة من كراهية تجاه نفسها، وبعد ذلك، قامت بنزع كلمة "زنجى" من سيناريو العمل، وهو ما يوجه إليها ألبى اللوم بسببه: "هل تعرفين ما حقيقة كاتب المسرح؟ كاتب المسرح ما هو إلا شخص يكشف عما يدور بداخله على خشبة المسرح وهو ما تفعليته فى هذه المسرحية"^(١١) وفى الحقيقة، فإن اللفة عند كيندى تسير على نهج بعض التقاليد بمسرح اللامعقول، هذا المسرح الذى يضم كلا من ألبى وكوييت وبركة.

ويمثل الخوف من "الغياب فى الحضور" أحد مكونات العنف فى مسرح اللامعقول، ويصف جون كيلنجر فى كتابه انهيار العالم البعض من هذه السمات فى حركة اللامعقول:

يستمد معظم مسرح اللا معقول قوته من اكتشاف الخواء الميتافيزيقى، ومن وجود هذا الفراغ الذى اعتقد الآخرون لقرون أنه نوع من الحضور... ويكتشف الناس غياب الله وسط آلية الأحياء، وعندما يلحظ الآخرون هذا الغياب تأخذ الأشياء فى التكسر، ولا يتماسك أى شئ، وينهار العالم وتتشأ الفوضى والجنون^(١٢).

وفى قداس رات تصف كيندى العالم بنفس الكلمات، فهذا عالم

غائب كما ترى روز مارى من ثايا الكلمات التى يستخدمها أخوها
رات:

أين تذهبين يا روز مارى؟ وترد بأنها تذهب لتعلم الدين ولم ذلك
إذن؟ وترد من جديد بأنها كاثوليكية، ثم تضيف بعد قليل بان
الملونين ليسوا من عداد الكاثوليك (ص ٥٨).

وفى سياق اللامعقول، لا يستطيع رات مع شقيقته الاستفادة من الدين، وهذا
الحضور والغياب ينخر فى أساس الوجود على ظهر هذا العالم، وتتردد نفس
الرغبة فى الحضور فى ربود اليوم حين تقول كلارا إنها تريد "ما يريده كل
شخص... الحب أو شئ من هذا القبيل" (ص ٣٦)، وفى النجم السينمائي، تضيف
كلارا إنها تعود "إلى الله وإلى اليوم" (ص ١٠١).

وبالإضافة إلى العنف وإلى الحنين للحضور، يقوم كتاب اللامعقول بوضع
المسرحيات وسط عالم ذاتى رمزى، ومرة أخرى، تتمثل الصلة بين كيندى وبين
اللامعقول فى قيامها بتوكيد عنصر الحقيقة تلك الحقيقة التى لا تخضع
للتجريب والتى تتمثل فى التاريخ وفى الأسطورة وفى مغزى "الرحلة". وتوثق
كيندى هذا الأمر حين تقول إنها:

بعد قراءة ومشاهدة حفل الزفاف الدموى فقد تغيرت الأفكار التى
ظالت أحملها حول ماهية العمل المسرحى، بحيث أخذت شخصيات

كل من إيسن وتشيكوف وأونيل وحتى ويليامز فى الابتعاد، ولن أحاول من جديد وضع العمل المسرحى فى إطار غرفة المعيشة ولن أشعر بالخوف من جعل الشخصيات تتحدث بطريقة غير واقعية، بل، بالأحرى، سوف أتخلى عن السياق الواقعى وذلك من أجل الوصول إلى سياق أوسع فى عالم الخيال، وهذه لحظة من لحظات التحول بالتأكيد (ص ١٠٨).

ومع أن لوركا لا ينتمى إلى مسرح اللامعقول، إلا أن الأفكار التى يعتقها هذا الشاعر والكاتب المسرحى الثورى تبقى أحد المكونات الأساسية فى البناء الدرامى عند كيندى، فكل منهما يتحدث عن القضايا السياسية من داخل العالم الشعرى الذاتى "والداخلى"، وكل منهما يحمل جذوة اهتمام مسرح اللامعقول بموضوع النضال الشخصى ضد حقائق الواقع الغالبة والحتمية، وعالم الأحلام داخل مسرح كيندى يفضى فى كثير من الأحيان إلى إمطة اللثام عن أحد الخرافات أو العديد من تلك الخرافات، والتى يتعلق معظمها بالعرق أو الجنس أو التداخل الثقافى، ويدفع الاهتمام الذى تبديه كيندى بالخرافة إلى قيامها بالتخلى عن فكرة محاكاة الواقع على المسرح، وبدلاً من ذلك، تقوم كيندى باستخدام خشبة المسرح كمنصة لأثاره الأفكار، ويتضح عدم اليقين فى تفسير كل شئ، ولا تبق سوى الصورة التى تستمر فى المقاومة من أمامنا.

وتشعر كيندى أيضا بالقلق إزاء فكرة "الغياب فى الحضور" أو الحضور الغائب، فالشخصيات عندها تمثل أزمة الروح، وفى كثير من الأحيان، تتأثر الشخصية فى يأس، وتشعر بالحنين إلى بعض من الحضور، والعالم الذى تقوم كيندى بتصويره فى قداس رات ما هو إلا صورة أخرى من صور اللامعقول تمثل الخوف الفلسفى والنفسى والشخصى والثقافى ويندرج ذلك على الماضى والحاضر والمستقبل :

أرى طفلنا الرضيع يموت، النازى، الفتيات تصرخ، سباب الأولاد، الأرجوحة خالية، الشمس مظلمة، الديدان فى كل مكان (يقف) الكل يصرخ ويقول إن اللعنة قد حلت بالجميع، وأرى القمط الرمادية تقف وتموت، وروز مارى أعلى كل ذلك، عالية المستوى (يركع من جديد)، أرى الطفل الرضيع يموت، النازى، الكل يصرخ مرة أخرى (يقف من جديد) اللعنة تحل بالجميع، والجميع أموات داخل مبنى الكايبيتول، وروز مارى تظل فوق كل ذلك، عالية مستوى.

[ما الذى يستطيع مصمم المشاهد أن يفعله بذلك؟] (ص ٥٦).

ومن داخل هذا العنف بالكون، تأخذ الشخصوس فى المنزل المضحك فى مطاردة ساره، وتمثل هذه "الذوات" بعض النماذج الأصلية فى الوعى الجمعى مثل الملكة فيكتوريا أو دوق هابسبورج أو باتريس لومومبا أو يسوع المسيح، وتحتاج ساره لبعض الوقت حتى تقوم بترتيب هذه الشخصوس التى تظهر على شكل صور وخرافات، وحتى تستطيع أن تتوصل إلى تحديد للهوية :

عندما أصبح مثل دوق هابسبورج أستطيع أن أجلس فى مواجهة الملكة فيكتوريا وأن أتبادل معها الحديث، وفى مرة ثانية، أقوم بارتداء زى الطالب والملابس السوداء والشراب الأسود، وتريد فكتوريا دائما التحدث عن بياض البشرة وعن العالم الملكى الذى يتشعح بالبياض كل شئ فيه وكل إنسان به، ويخلو هذا العالم من السود تماما فالسواد ينم عن الشر، كما كان ذلك منذ البداية، وحتى من قبل أن يبدأ شعر أُمى فى السقوط ، وحتى من قبل أن تفتصب على يد ذلك المتوحش الأسود، السواد هو الشر بعينه.

ومن وجهة نظرى، لا يضيرنى بالمرّة أن أصبح زنجية أكثر شحوبا مما أنا عليه الآن، زنجية مثل تلك الصور على غلاف مجلات السود، زنجية متعلمة بلا روح وبلا دين ولا أرغب فى أن تتولد لدى أى من القيم الروحية خاصة تلك القيم التى تتصل بالوجود على ظهر الحياة، أرغب ألا أكون فى الواقع، ولا أبحث عن شئ سوى عن التخفى (المنزل المضحك، ص ٥ - ٦)، وتبدأ سارة فى تأمل هذه الذوات فى ضوء هذه الشخصوس التاريخية، وتشعر بالارتياح، ولكن الفعل المسرحى يقع عندما تتصارع الخرافات أو الأساطير مع بعضها البعض، ووسط هذا العالم الوجودى تتكاثر صور التفرقة العنصرية والجنسية والطبقية والثقافية بطريقة تدفع إلى الجنون، وتتمكن سارة إلى حد ما من رؤية بعض اللمحات حول الحقيقة أو اللاحقيقة، وبالتالي تصل إلى معرفة كنه هذا الحضور الغائب.

وعند كثير من الشعوب الأفريقية يمتلك الواحد منا الجانب الذكورى والجانب الأنثوى معا، وبالتالي، فإن أحد "الذوات" التى تمتلكها سارة هى شخصية باتريس لومومبا (هذا البطل الأفريقى المقتال)، وعندما يأخذ لومومبا فى الحديث، يتضح التفسخ فى التواريخ الشخصية بالنسبة لسارة بل وبالنسبة للعالم كله :

لا توجد قضية إذن ولا توجد عبارات وأستطيع اقتباس عبارة أو كلمة النضال لافتعال أحد القضايا، وأستطيع أن أستعير ذلك من المعاصرين أو أن أعيد تجديد الأمر من خلال السيد، ثم أبحث عن قصص وعبارات أخرى، وأخدع نفسي، بحيث يتراءى لى أن هذه العبارات تتبع من داخلى، وأرفض الحقيقة التى تقول بأن العبارات يلزم أن تنشأ من باطن العالم المنتظم، وأحاول اللحاق ببعض العناصر الأفقية من أجل إيجاد قوة واحدة أساسية تقف خلف ما يدور، وأستطيع البحث عن السبب والنتيجة، ولكن ذلك كله أكذوبة، فالعبارات هى الشخوص والشخوص هى أنا بنفسى^(١٣).

وتشعر سارة بعدم القدرة على التواجد وسط هذه الحقائق والصور المتصارعة ولا تستطيع أن تفهم كل المعانى داخل السياق الأفرو أمريكى، فهى شخصية على حافة الجنون ولا تعيش فى الواقع وتستطيع القوى الخارجية التى تقوم بتشكيل الشخصية أن تدمر الروح الداخلية، وبسبب التصارع بين هذه القوى ينشأ الصراع فى نفس سارة بين هذه الصور وبين الذوات الأخرى بل وبين نفسها، وتقوم كيندى بتناول وبتطوير هذا الموضوع مرة أخرى فى العمل الجديد الذى

يحمل عنوان ردد البوم، ثم، بعد ذلك، فى النجم السينمائى الذى يلعب الدور
الأسود والأبيض.

وبصورة عامة، يمكن أن توضع كيندى وسط تيار اللامعقول فى أمريكا وذلك
بعد انهيار المثالية الموجودة بمذهب التسامى ، ورغم أن ذلك قد لا ينجح تماما،
إلا أن النقاش يلقى بعض الضوء على عدد من المظاهر فى مسرح كيندى،
وبالنسبة لى، فإن عنصر اللامعقول يقلل من حجم النضال الذى تقوم به
الشخصيات بعض الشيء، كما أنه يضع كلا منهم تحت المنظور التقليدى من
ناحية أخرى، لكن، هذه الشخصيات فى الواقع ترتفع فوق مستوى النضال
الفردى، ويعود ذلك فى جزء منه إلى وجود العنصر الأفرو أميركى فى كل منها،
ويعود أيضا إلى "المنظور المادى" الذى ترسم به كيندى هذه الشخصيات.

الصورة الثالثة: الشتات

تعتبر مقالة شينوسول بعنوان "أودرى لورد والشتات متعددة الوجوه" أحد أكثر
المقالات أهمية فى محيط الكتابة الأفرو أمريكية، فالمقالة تضع هذا الكتاب
وسط الإطار الأفريقى الذى يقر بتأثير فكرة الشتات على الجماليات بالأعمال،
وتقوم شينوسول فى هذا المقال بالتركيز على فكرة الاقتلاع من الجذور (نتيجة
لتجارة العبيد)، وعلى التخلف الاقتصادى، وعلى الاستعمار مع الإشارة لتأثير
ذلك كله على الثقافة الأفرو أمريكية، وبالرغم من هذه العوامل، إلا أن مفهوم
الشتات متعدد الوجوه يظهر عبر الزمن بطريقة إعجازية تستمضى على الفهم:

فهو القدرة على البقاء والأمل وعلى توكيد الذات عبر القارات والأجيال، كما أنه يوضح القوة والجمال اللذين يجمعان بين الأصدقاء والمحبين، وبين الأسلاف والأمهات والأبناء، ويسمح هذا المفهوم أيضا بالعيش وسط التغيرات الثقافية الراديكالية، فهذا الشتات متعدد الوجوه بمثابة الرابطة التي تجمع بين النساء السود في جميع أنحاء العالم، وبمقدوره أن يساعد كل منا على خوض تجربة التعددية الثقافية مع الحفاظ على معنى خاص يتعلق بفكرة البيت باعتبار هذه الفكرة أساس القوة وأساس تعريف الذات^(١٤).

وتستمد شينوسول هذا المفهوم عن الشتات متعدد الوجوه من كتابات السيرة الذاتية لأودرى لورد، وبعد ذلك، تقوم بربط هذا المفهوم مع كتابات أخرى لبول مارشال وتوني موريسون وأليس واكر وغيرهم من الكتاب، ومن الممكن أن يمتد المفهوم حتى يشمل كنيدي كذلك، وكما هو معروف، فإن الرحلة التي قامت بها إلى أفريقيا ظلت رحلة محورية لعدة أسباب لعل من بينها محاولة إيجاد الصلة بين كتابات كنيدي وبين الممارسات المسرحية هناك، وقد شعرت كنيدي من داخلها بعودة الحياة، وأخذت في إعادة تقييم ما تطلق عليه "الحضور" ومن نتائج هذه الرحلة أيضا مفهوم الشتات متعدد الوجوه بالمعنى العام ففى أفريقيا شعرت كنيدي بالفعل بالفرحة الشديدة وهي تغمرها من جراء الصلة التي جمعتها مع شينوا أتشيبى، وأموس توتولا، وول سوينكا، وإنوا ساذرلاند، ولورانس داريل (وبخاصة فيما يتعلق بالأشعار وقصيدة المسيح في البرازيل)، وقد قمت بشراء

هذه الكتب من المكتبات ومن جامعة ليجون، وسوف تنشر أعمالى عما قريب فى مجلة "أرفيوس الأسود" ومازالت على صلة بهؤلاء الكتاب وأريد حقيقة قراءة أعمالهم.

وفى غانا تشعر كيندى مرة أخرى بالرابطة التى تجمع بينها وبين الكتاب السود الآخرين فى الشتات، ومن داخل هذا السياق الثقافى الذى يتناول مفهومي الشتات وإقتلاع الجذور يمكن تفسير كثير من الصور والشخصيات عند كيندى. وترى شينوسول أن

اقتلاع السود بالقوة من الجذور ينجم عنه إحساس بالذات قد يتناقض ثقافيا فى كثير من الأحيان مع المجتمع العدائى المسيطر فخبرة الشتات الأسود تتطلب قبول التفسخ، ومحاولة التكيف، وذلك من أجل البقاء^(١٥).

وفى ضوء ما تذهب إليه شينوسول، يمكن إضافة أن الشخصيات عند كيندى يداخلها الكثير من التوجس الداخلى والثقافى - خارج وداخل النصوص - ويتضح هذا التوجس بالتحديد فى نهاية مسرحية المنزل المضحك عندما تأخذ كل "الذوات" فى الحديث مما :

لا يشعر بالملل من الرحلة بالمرّة ... فهو الأكثر سوادا من بينهم وتبدو أمى مثل النساء البيض بشعرها غير المجعد الذى يشبه شعر

المرأة البيضاء، ومازلت صفراء اللون، لكنه أسود بل هو الأكثر
سوادا، كم أود أن يموت، لكنه لا يشعر بالملل من الرحلة بالمرّة،
وبسببه لاقت أمي حتفها لأنها سمحت لذلك الرجل الأسود بأن
يلامسها، ولماذا تعاود صورته الظهور؟ إنه يعود بصورة دائمة ويظل
يعود ويعود

ولكنه ميت

ومع ذلك فإنه يواصل العودة

فهو غير ميت إذن

ولكنه ميت

إلا أنه يعود ويطرق باب الدار

(المنزل المضحك، ٢٠-٢١)

وقد ينجح هذا الشعور بالتفسيخ والتوجس في تفسير الاستخدام الكبير لفكرة
التحول في مسرحيات كنيدي، فالكثير من الشخصيات لديها تتقمص صورة من
الصور باعتبار ذلك أحد مظاهر التفسيخ والاعتراب، وتعيش كل شخصية من
هذه الشخصيات في حالة من حالات التوجس إبان عملية البحث عن البقاء، وفي
هذا الصدد، تتحول كلارا من صورة المرأة إلى صورة الحيوان، وتأخذ سارة في

تأمل "الذوات" التي تمتلكها، ويظهر حضور سوزانا الطاغى فى الوقت المناسب لذلك.

وأخيرا، ينبغى القول إن هذا المقال يحاول تناول السياق التاريخى والشعرى لفكرة الشتات، وذلك من خلال منظور أفرو أميركى، تبدو فيه شخصية المسافر عند كيندى كما لو كانت شخصية وجودية تتوقف عن الحضور وسط هذا الظرف التاريخى وبدلا من ذلك تسعى هذه الشخصية إلى الاتجاه نحو الوطن الأم، وكما تقول إفوا ساذرلاند :

لا يلزم أن تتوفر الرسالة على الدوام عند القيام بالتعبير فالإنسان يستمر فى التفكير من قلب المشكلة التى تواجهه، وهذه المشكلة هى التى تؤلف موضوع المسرحية ومن الضرورى التعبير عن ذلك^(١٦).

ومهما كانت الكلمات النهائية، فإننى مازلت أشعر بالارتياح عند القول بأن شخصيات كيندى ما هى إلا نتاج حقيقى للتعددية الثقافية وهى شخصيات تستمر فى المقاومة، وتتضافر مع كيندى ومع بقية الصور كى يكون الجميع وحدة متعددة الوجوه فى نهاية الأمر.

أود أولاً إزجاء الشكر إلى لوى مور أوفر بيك، والملايين بيلنجلى وشينوسول وروز مارى كيرب على جميل المساعدة من أجل تطوير الأفكار بهذا المقال.

(١) أدريان كنىدى الأشخاص المؤثرين فى المسرحيات الخاصة بى، نيويورك : كنوف، ١٩٨٧، ١٢٢.

(٢) هنرى دافيد ثورو "أنشودة القمر فى أغسطس" فى منهب التسامى بأميركا، تحرير بيرى ملير، نيويورك : دابلداى، ١٩٥٧، ٨.

(٣) ثورو، ٧٠.

(٤) جميع المقتطفات من مسرحية منزل الزنجى المضحك ومسرحية ريود اليوم ومسرحية قداس رات ومسرحية النجم السينمائى تعود إلى كتاب أدريان كنىدى فى فصل واحد، مينيا بوليس : مطبعة جامعة مينيسوتا، ١٩٨٨.

(٥) "أدريان كنىدى تتحدث مع بيتهوفن" فى ألتنيوس، تحرير دانييل هالبيرن، نيويورك : مطبعة إيكو، ١٩٩١، ٢٤٨ - ٥٨.

(٦) نيلى ماكى. "السيرة الذاتية لروزا نيل هيرسون وجويندولين بروكس : صورة بديلة للذات عند المرأة السوداء" فى نساء متوحشات فى مهب الريح : الثقافة الأفرو أمريكية والبحث الثقافى المعاصر، تحرير جوان براكستون وأندريه نيقولا ماكلىن، نيو جيرس، مطبعة جامعة روتجرز، ١٩٩٠، ٢٨٠.

(٧) قمت الاستعانة بثلاثة مصادر لكتابة الجزء المتعلق بالصلة بين كنيدي وبين
الدراما الأفريقية، وكثيرا ما يحدث بعض التناقض في المعلومات، فعلى سبيل
المثال، تعتبر روتيمي وأوسو طقوس الإيجونجين من بين طقوس التراث العلمانية،
لكن سونيكا يشير مع ذلك إلى العناصر الدينية داخل الإيجونجين، وربما يشعر
كل منهم بجانب معين من الجوانب المختلفة في هذا النوع من الطقوس :

- مارتن أوسو - دراما الآلهة : دراسة لسبع مسرحيات أفريقية، روكسبري،
ماسا شوتس : أومانا، ١٩٨٣، ١ - ١٢.

- علا روتيمي. "الدراما التقليدية في نيجيريا" في مقدمة في الأدب
النيجيري تحرير بروتس كينج، لندن : أفريكانا، ١٩٧١، ٣٦ - ٤٩.

- إفوا ساذرلاند في مقابلة مع ماكسين لوتر في حديث مع الكتاب الأفارقة،
تحرير كوزمو بيترس ودينس ديردن، نيويورك : دار النشر الأفريقية، ١٩٧٢، ١٨٤ -
٩٥.

(٨) روتيمي. الدراما التقليدية في نيجيريا، ٢٨.

(٩) دوريس أبرامسون. الكتاب السود بالمسرح الأميركي : ١٩٢٥ - ١٩٦٩،

نيويورك : مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٦٩، ٢٨١.

(١٠) يوجين أونسكو. ملحوظات وملحوظات مضادة، ترجمة دونالد واتسون،
نيويورك : جروف، ١٩٦٤، ٧٢.

(١١) أدريان كيندى. "كيف أصبحت كاتبة؟" فى المسرح الأمريكى، رقم ٤،
فبراير ١٩٨٨، ٢٧.

(١٢) جون كيلنجز. العالم فى إنهيـار : دراما اللامعقول، نيويورك : دلتا،
١٩٧١، ٢٥.

(١٣) أدريان كيندى. "منزل الزنجى المضحك" فى دراما السود، تحرير ويليام
براسمر ودومينيك كونولو، كولومبوس، أوهايو : ميريل، ١٩٧٠، ٢٣٨.

(١٤) شينوسول. "أودرى لورد والشتات متعدد الوجوه" فى نساء متوحشات،
تحرير براكستون ونيكولا ماكلين، ٣٧٩.

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) ساذرلاند الكتاب الأفارقة، ١٨٧.

أندريا ج نورييه •

مويو وسايسو: دراما النوموتساءل " هل يعمل المويو عندك؟"

تعود مسرحية مويو وسايسو لعائشة رحمان إلى حادثة حقيقية تسببت في صدمة كبيرة لسكان نيويورك من السود أوائل السبعينيات، وذلك حين قام أحد ضباط الشرطة بإطلاق النار على كليفورد جلوفر، الصبي الأسود الصغير الذي يبلغ من العمر عشرة أعوام بينما كان هذا الصبي يسير مع أبيه بالقرب من منزلهما في كوينز، وفي رأى إدارة الشرطة، فإن الضابط قد أساء الفهم وساوره الاعتقاد بأن الصبي أحد اللصوص حين أخذ في الجرى بعد أن أمره الضابط بالوقوف، وشعرت العائلة - بل والمجتمع الأسود بأسره - بالتبرم والاستياء من جراء الحادث، وبعد ثلاثة سنوات من التحقيقات المستمرة قامت دائرة الشرطة في نيويورك بدفع التعويضات لوالدة الصبي بسبب هذا "القتل الخطأ"، لكن ذلك لم يضع حدا للمعاناة والإرهاب داخل المدينة، فبعد عدة أيام، نشرت صحيفة "أخبار أمستردام" قصة تقول إن والددة الصبي قد تعرضت لحادثة نصب على يد القس بالكنيسة، بعد أن أقتع الأم بتسليمه شيك التعويضات، وتقوم رحمان بكتابة هذه المسرحية كي تجيب على السؤال : كيف تستطيع عائلة من العائلات أن تتعايش مع مثل هذا الأمر حقيقة؟ (ماهون : ٢٨٣).

ملحوظة

نشرت مويو وسايسو بطريقة مختلفة بعض الشيء في "نشرة السود"، إحدى مطبوعات اتحاد المسرح الأسود، وهو أحد المسارح المنتمية إلى اتحاد المسارح بالتعليم العالي.

ومع أن هذا التساؤل هو الدافع وراء كتابة هذا العمل إلا أن رحمان لا تقتصر على سبر غور التأثيرات النفسية التي تخلفها الأحداث في محيط العائلة، وبدلاً من أن تعيد رواية القصة كما حدثت، فإن رحمان تجمع بين السريالية وبين الجماليات بالجاز في محاولة لمسرحة القصة وإضافة النهاية البديلة التي تراها بنفسها، ومن خلال ذلك، تدلى الكاتبة ببعض الاعترافات، وتقوم "بابتداع" نسخة جديدة من القصة تنتصر فيها العائلة وبالنسبة لى، أذهب إلى أنه من الممكن النظر إلى هذه النسخة الجديدة من خلال النظريات التي يقوم بول كارتر هاريسون بكتابتها في دراما النومو حيث تحاول المسرحية عن طريق القوة الدرامية الكامنة بها تنشيط العناصر الروحية لكل من يشهد الأحداث بحيث يستطيع الجميع الوصول إلى المغزى الحقيقي وراء هذه المأساة الفظيعة غير المبررة، وذلك بعد الارتقاء فوق كل قوى الإرهاب السلبية التي تلعب دورها في القصة (هاريسون : المقدمة، ص ١٧).

ومن ناحية أخرى، ينبغى التساؤل حول أهمية نظريات هاريسون حتى يمكن فهم مسرحية رحمان، والإجابة على هذا التساؤل تكمن في كلمتين أساسيتين بعنوان المسرحية هما "مويو وسايسو"، وكل من الكلمتين يعتمد على فهم التراث الروحي للجالية السوداء، هذا التراث الذى لا يحدث الفصل فيه بين العالم الدنيوى والعالم المقدس، فالويو القديم له القدرة على البقاء ويوفر للسود بأميركا الإحساس بالقوة، وينير لهم الطريق وسط تقلبات الحياة حتى يستطيع

الواحد منهم الانتقال "فى شفافية ووضوح" من قمة اليأس إلى ذروة الأمل (هاريسون، المقدمة، ص ١٢).

وامتلاك هذين العنصرين - القدرة على إيجاد النظام فى الحياة من خلال الطقوس الدنيوية والدينية، والمقدرة على استعادة القوة من باطن العالم الروحانى عن طريق اللفة أو قوة النومو - هو المعنى الذى يكمن وراء استخدام كلمتى مويو وسايسو حيث يستطيع كل منا البقاء فى الحياة دون شعور بالضيق طالما امتلك المعرفة التى تتيح له المحافظة على الصلة بين إحساس المرء بالذات فى الحاضر وبين التراث الروحانى للأجداد فى الماضى، وفى هذا الصدد، فمن المفيد فى محاولة تعريف كلمة مويو إمعان التفكير فى بعض الطقوس اليومية التى ينبغى فيها كل منا حتى يشعر بالسيطرة على الحياة مهما كانت هذه الحياة تبدو غير مفهومه وغير متناسقة، فالأمور البسيطة - مثل إشعال الشمعة أو إزاحة النباتات المنزلية حتى يدخل شعاع الشمس أو استخدام التعاويذ - تعطى الإنسان الإحساس بإمكانية توجيه القوى من حوله، ولكن المويو تبقى عاجزة مع ذلك حيث تعوزها الروح التى تمنحها إياها قوة النومو.

وطبقا لجانهيز جان، فإن النومو هى الكلمة فى القول والفعل التى يستطيع المونتو (أى الكائن الحى أو روح الموتى) التحكم فيها، فالنومو هى قوة الحياة وهى أصل الخلائق وهى "القوة الدافعة التى تضى الحياة والفاعلية على كل الأشياء... المادية والروحية والتى تبعث أكسير الحياة فى كل القوى النائمة سواء

كانت هذه القوى من القوى الجسمية أم الروحية، وبدون الكلمة - سواء كانت من الأقوال أو الأشعار أو الأغنيات - تتعذر إمكانية الخلق والتغيير بل وتتوقف الحركة (جان : ١٢٢).

وعن طريق التسلح بقوة النومو يستطيع الإنسان التأثير فى العالم الذى يعيش فيه من خلال الأغاني والصلوات والقدرة على التعبير مثلا ويستطيع الإنسان تغيير الحالات النفسية، وإيجاد الإحساس المشترك بالتجربة، ويستطيع كذلك التواصل مع الآخرين وخلق الدافعية للقيام بالفعل، ومن الممكن جدا رؤية هذه القدرة الصوفية من داخل موعظة الأحد التى يقوم القس الأسود بإلقائها فى الكنيسة، والتى تحرك الروح، أو من داخل الأغاني التى طالما استخدمت بمزارع الجنوب لتنشيط الروح، أو من داخل أغاني السود الشعبية وأهازيج الجاز التى تساعد الروح على التناغم مع العالم المضطرب، بل من الممكن رؤية هذه المقدرة الصوفية كذلك من داخل الجهود التى يقوم بها الزعماء السود لزرع الإحساس بالاعتزاز وبالقوة فى نفوس الشباب رغم أن العالم خارج هذه المعازل قد لا يعترف بذلك، فاللغة والصوت - رجع الصوت والإيقاع والتكرار والطبول - يقمان فى قلب قوة النومو، وتستخدم رحمان كلمة السايسو للدلالة على قدرة الكلمة على استدعاء الروح حتى تسهم فى التأثير على الحياة على سطح الأرض، وعندما يقوم الإنسان باستخدام هذه القوى فى طقوس الحياة الدنيوية- أو ما

تسميه رحمان بالمويو- فانه يستطيع عندئذ التعامل مع العالم دون الحاجة إلى الرضوخ أمام القوى الفاشمة به" (هاريسون: المقدمة/ صد ٢٠)

وتتعلق مسرحية رحمان بعائلة بنجامين المكونة من الأم أويلدا والأب أكتس والابن بالتبنى والتر، ويعتزل الصراع فى نفس كل منهم لفهم حادثة مقتل لينوس الابن الثانى الذى يقوم أحد رجال الشرطة بترديته قتيلا منذ ثلاث سنوات عندما كان يبلغ العاشرة من العمر، ومع أن التحقيقات قد انتهت، وتسلمت العائلة بالفعل شيك التعويضات، إلا انه حتى ذلك الوقت، لم تستطيع العائلة فهم مغزى ما حدث، بل ولم تستطع تجاوز الأحداث، ومثلما يحدث فى قصة جلوفر تلقى المسرحية الضوء على محاولة القسيس الاستيلاء على شيك التعويضات لصالح الكنيسة ظاهريا ولصالح القس نفسه فى الحقيقة، ولكن ذلك جوهر الدراما، حيث تحاول رحمان فى المقام الأول توضيح ما يحدث عندما يفتقد أفراد العائلة القدرة على مساندة بعضهم البعض بعد أن يفقد كل منهم السايسو، أو القدرة على استعادة روح لينوس داخل النطاق الجمعى للعائلة.

ويرى المشاهد كيف بات كل فرد من أفراد العائلة وهو يعتمد على المويو الأجوف المنفصل تماما عن عالم الروح، وفى الواقع، فإن هذه التعاويذ والطقوس هى التى تقف حائلا دون تحقيق التواصل بينهم، وبالإضافة إلى ذلك، يفتقد أفراد العائلة القدرة على التعبير عن الحزن الذى يشعرون به، وليس باستطاعة الواحد منهم حاليا الاستماع أو المشاركة فى الإحساس بالألم الذى يعتزل فى

نفس كل منهم، وعندما ينجح رجال العائلة- أى الأب والابن- فى استعادة قوة النوم وانتزاع السايكو من القس الضال تحدث الانفراجة ويسود الشعور بالتححرر من القوة الفاشمة الإرهابية التى يمثلها ذلك الشيك، وعندئذ فقط تكتسب العائلة القدرة على التوازن من جديد بحيث تعود لمواصلة الحياة وللبقاء.

وطالما يظل كل فرد من أفراد العائلة على حال سبيله بمعزل عن الآخرين فإن كلا منهم يظل غير قادر على الإحساس بالسلوى داخل المويو الذى يقوم أو التى تقوم باختياره، فلأب أكتسّ على سبيل المثال سيارة يحاول باستمرار إعادة بنائها من بين قطع المخلفات وبدلا من الحديث مع الآخرين فإنه يقوم بدفن نفسه لساعات تحت جسم "هذه السيارة" التى تقبع بصورة غير ملائمة تماما وسط الأرضية بغرفة المعيشة، وتدفع الضجة والضجيج بالزوجة خارج المنزل ومن خلال الطقوس الكنيسة ومواعظ الأحد وإشعال الشموع عند المدفأة وملابس القديسين البيضاء (هذه الملابس التى ترمز لرفضها إقامة العلاقة الجسمانية مع أكتسّ) تحاول أو يلدا استعادة الشعور براحة الذهن، ومع ذلك لا تتجح أو يلدا فى إزالة القذارة من على القفاز الخاص بها، ولا تستطيع الاحتفاظ بهذا القفاز الذى يصادره الزوج ويخفيه بعيدا عنها، ولا تستطيع أو يلدا أيضا أن توقف الرياح أو أن تمنع أبنها من إطفاء الشموع، ويداخل والتر كذلك شعور بالرفض للاسم الذى يعطيه إياه زوج أمه، ويضع اسما جديدا لنفسه هو الدم، ومن المفترض أن يمنحه هذا الاسم الجديد الهوية الجديدة هذه الهوية

التي تساعده على التغلب على فقد أخيه الجديد والتر على الشعور "بالقوة" وعلى عدم الخوف وينتابه الإحساس بأنه يستطيع الثأر من "الأعداء" (ص ٢٥) بعد أن قام كل من أبويه بالتخلي عنه بعد حادثة وفاة لينوس.

ويعتاد والتر (أو بلاد) أن يعتمد على الأسلحة النارية والبيضاء وعلى التهديدات حتى يجبر الآخرين على الإنصات إليه، ولم تستطع الرحلة إلى المكسيك مساعدته على التغلب على الإحساس بالذنب، هذا الإحساس الذي يطارده دائما، ويقوم بتحمل ضياع أخيه دون أن يساعده أحد حتى يتعامل مع الألم الذي يشعر به وحتى يفهم حقيقة ما حدث، ولسوء الحظ فإن هذه الأسلحة النارية والبيضاء، مع الكتابات القذرة على الجدران تمثل عناصر المويو التي تقف ضده والتي تباعد بينه وبين أبويه بصورة أكبر فهو يبدو كمن "يطفو فوق سطح العالم حاملا القنبلة في قلبه" (ص ٥)، ومثل القفاز بالنسبة لأويلدا، تبقى هذه التعاويذ والطقوس بلا حيلة بالنسبة لوالتر، فجميعها "قديم مثل أشعة الشمس الخافتة، وجميعها يذوى بعد مرة واحدة أو عدد من المرات عند القيام بعملية التنظيف" (ص ٢٨)، كما أن هذه المويو تخلو من السحر لأنها تفتقد كلمات المشاطرة التي من الممكن أن تساعد العائلة على فهم تلك المأساة.

وربما يعود السبب في ذلك كله إلى أن أكتس لم يستطع للمرة أن يقص ما حدث بالضبط ذلك الصباح الذي مات فيه لينوس، ويشعر أكتس أن الجميع ينحون باللائمة عليه بسبب هروبه من وجه الشرطة وتخليه عن حماية الصبي،

ويحاول أكتس أن يتناسى الماض، فهو لا يعرف لماذا قد هرب، ويدخله الشعور بالذنب لعدم حماية ابنه، بل ويقوم كذلك بمنع أى شخص من أن يذكر اسم لينوس أمامه، مما يسمح ببث الفقرة بينه وبين زوجته أولدا هذه الأم التي تحاول الإبقاء على ذكرى لينوس بالحياة، عن طريق تنشيط الذكريات وعن طريق القدرة على الاعتراف بعواطف الحزن داخل الكنيسة، فتلك هى المكان الوحيد الذى تستطيع فيه استعادة روح لينوس فى أمان، وتلقى الأم باللوم على أكتس وتعتبره المسئول عن وفاة لينوس وتذكره بأنه "إن استطاع لينوس الهروب بنفس السرعة التى هربت بها لكان هنا كذلك" (ص٤)،

ولا تستطيع الأم أن تتحاشى استخدام هذه الكلمات الجارحة أمام أكتس، فهى لا تستطيع فهم كيف يمكن أن يلحق القتل بلينوس بينما يجلس والده الآن أمامها، وعندما تحاول أن تناقش الأمر فإن أكتس يقوم باخراستها من خلال بعض الكلمات القاسية بقوله إنه "لا ضرورة للفت الانتباه لهذه المخرجات التعسة التى هبطت من رحم الأم" (ص٤)، وليس بمقدور أكتس أن يقر بأن لينوس هو ابنهما معاً، وأنه نتاج للحب الذى ظل يجمع بينهما، ولكن، وعلى الرغم من الغضب الظاهر فى كل هذه الكلمات المتبادلة، إلا أن أكتس يحتاج إلى الحب وإلى التواصل الجنىسى مع زوجته وذلك حتى يعود إلى عالم الحياة وحتى يشعر بالقوة وبالقدرة على أن يفخر ما قد قام بعمله، وأولدا أيضاً تحتاج إليه كي يتحدث معها وكى يقص أمامها ما حدث ذلك الصباح الذى قتل فيه لينوس وذلك حتى تستطيع تصديقه، ومع ذلك، تصل الأمور إلى حالة من حالات التوقف والجمود،

ولا يستطيع أكتس الحديث خوفاً من الحكم الذى قد تقوم أولدا بإصداره بشأن ما قام به، وليس أمام أولدا بدورها طريق آخر يساعدها على فهم ما حدث، وتتصاعد وتيرة سوء الفهم وإلقاء اللوم بين كل من الزوجين.

وتشعر أولدا بالعذاب فهى وحيدة وحزينة، وتحاول أن تتخيل حادثة وفاة لينوس، وترى نفس الحلم كل ليلة، وهو حلم تجد نفسها فيه وقد لحقت بـلينوس بحيث ترتقى روح كل منهما فوق هذه الأجساد الأرضية على نغمات صوت أريثا وقيام الراهب بالعزف على البيانو، ولكن أكتس- فى هذا الحلم- يسرق جسد ابنه وزوجته ويجرى بعيداً، وبدلاً من أن يقوم الزوج بمساعدة زوجته حتى ترى الخطأ الذى تقع فيه، فإنه يقوم بالصراخ فى وجهها ويصفعها بالمزيد من الكلمات الجارحة كم أنت كاذبة، أنظري إلى نفسك ووجهك ينتفخ مثل حبة الكمثرى، كم أنت كاذبة، ولو كان الكذب عقلاً فأنت ذلك العقل نفسه ولو كان للكذب جبال فأنت على القمة" (ص ٦).

ويصر أكتس على الدفاع عن الجانب الذى يراه فى حلم الزوجة، فهو لم يقم بالهرب بل يندفع حتى يقف بجوارها وحتى يضع جسديهما فى جسده، وفى الحلم، تشعر أولدا كذلك بالذنب بسبب الشك الذى تبديه تجاه زوجها، وهو ما يبعدهما بصورة أكبر عن بعضهما البعض، وتؤمن أولدا بأنها قد ماتت بعد وفاة إبنهما، وتفقد الإحساس بالأمل، ولا تجد السلوى سوى بالكنيسة فقد اعتادت أن تحمل قلباً متحجراً مثل قلب زوجها قبل أن يقوم راعى الكنيسة بإنقاذها: "كنت

أستمع إليه يوما من الأيام وهو يلقي بموعظته وشعرت بأنفاسي تتلاحق وأخذتني الحشجة، فقد كنت انظر تجاه ديلروي راعى الكنيسة، وأرى المسيح^{١٠} (ص ١٠).

وبعد أن تشعر أويلدا بأن أكتس غير قادر على حمايتها بعد الآن، فإنها تقوم بوضع نفسها تحت حماية الرب وحماية الكنيسة، وبطريقة من الطرق، يسهم أكتس كذلك في دفع زوجته بعيدا عنه حتى تقع في براثن ذلك القس الذى يحاول أن يفتك بها وسط ما تشعر به من ضعف، والسائسو الوحيد الذى تجده أويلدا بعد أن قامت بقطع علاقتها الجنسية مع زوجها هو المواعظ والأغان الكنسية فأويلدا الآن بمثابة الراهبة التى تستبدل الحب بكلمات العزاء الصادرة من الراعى بالكنيسة.

ولمرة واحدة يبدو أن كل من أكتس وأويلدا ينجحان فى الخروج من إसार هذه القيود، وذلك بعد أن ينشب الشجار المرير بينهما، وبعد أن تدعو أويلدا الله حتى يحل غضبه بزوجها هذا الرجل الذى لا يستطيع حقيقة أن يوقف الزمن أو أن يعيد الساعة للوراء حتى يستعيد الابن والعائلة، ويحس أكتس بالغضب الشديد حين تختار زوجته طريق الله بدلا منه لكى تشعر بالحماية والخلاص، ثم يقوم بتهشيم جميع النوافذ وبعد ذلك يستعيد كل من الزوجين هدوءه، ويقومان بالتركيز على الشيك الذى يصل بالبريد بدلا من مواصلة الغضب والشعور بالذنب وتذكر أويلدا أنها تكره أن تلمس هذا الشيك، فهو غريب ويحمل رائحة

نتتة، ويقوم أكتس بالتعليق بان هذا الشيك هو "الشر بعينه أو مال يتقاضونه مقابل الدم ومقابل التذرع بالصمت" (ص١٦)، وفى هذه اللحظة بالذات، يتشارك كل من الأم والأب فى كراهية هذا النظام الذى من المفترض أن يقوم بحمايتهما والذى يقوم فى الواقع بقتل إبنهما وإلحاق الدمار بحياتهما، وتشعر أولدا ببعض من الارتياح لرغبتهما فى الحديث عن الشيك، وتتساءل كم يبلغ ثمن صبى فى العاشرة من عمره فى نظر الشرطة (ص١٥)، وتتذكر أولدا الفرحة التى أحست بها مع زوجها لحظة ميلاد لينوس، والأمل الذى داخل كل منهما فى تلك اللحظة حول مستقبل الابن، وينجح أكتس فى النهاية فى إزاحة اللوم بعيدا عن كاهله، وفى إلقائه على قتلة ابنه بدلا من ذلك.

وفى تلك اللحظة، يسمح أكتس لنفسه بتذكر طفولة ابنه وكيف كان وجود هذا الابن يجمع بين أفراد العائلة، بل، ويحاول كذلك أن يخبر زوجته بما حدث، لكن أولدا تظل أيضا حبيسة الحزن على إبنهما الثانى الباقى - والتر- والذى اعتاد أن يحيا حياة سعيدة حانية قبل أن يتحول الآن إلى العنف ولا تصيخ أولدا السمع لمحاولة زوجها القيام بإعطاء التفسير الذى ظلت تتوق إليه منذ البداية.

ونظرا لأن الصمت الذى يلوذ به أكتس سبب أساسى من أسباب التآكل فى العائلة، فإنه يلزم التفكير فى معنى الاسم الذى يحمله والذى من الممكن أن يوحى ببعض من الارتباط بالعهد الجديد الذى يتحدث عن أسفار الحواريين من أجل حمل ونشر الرسالة، فمثل هذه "الأعمال" إذن تعطى الفرصة لنقل تعاليم المسيح،

ومن خلال تدخل الروح القدس، يمتلك الحواريون موهبة الحديث، والقدرة على التواصل مع كل الغرباء، وهم بالفعل من حملة الروح الثورية التي تحدو بكل منهم إلى الوقوف في وجه قوى الشر والإرهاب، ويتضح بالفعل التوازي بين هذه الفكرة وبين فكرة القوة في النمو، فربما يستطيع "أكتس" بنجامين مثل الحواريين من قبل استخدام قوة الكلمة لتحفيز الآخرين، ونرى الدلائل على ذلك خلال المسرحية فهناك على سبيل المثال الوصف المعسول الذي يعطيه حول قيامه بالتجوال في كوينز داخل سيارة الأحلام التي يقوم ببنائها، وكيف يشعر عندئذ برائحة الشواء، وكيف يرى النساء بعينيه في ثيابهن الزاهية، والجميع يتجهون نحو الشاطئ وهم يحتسون الشراب للجلوس عراة تحت أشعة الشمس، وفي مثال آخر، يقوم أكتس بإعطاء تفسير بليغ يدور حول الجرح الذي يحس به حين يقوم والتر بتغيير اسمه، ويرفض الصلة التي تجمع بينه وبين أبيه "كنا سويا كالعروة الوثقى وأقرب ما نكون بالنسبة لأب وابنه" (ص ٢٤) وفي مثال ثالث يقوم أكتس بإسداء النصيحة لابنه حتى يبقى حيا في هذا العالم الذي يحتاج "لشئ ما يتكئ عليه الإنسان: الصلوات أو الأغاني أو الأقوال أو حتى مجرد حدوة لحصان" وذلك من أجل "النظر إلى الحياة، ومن أجل فعل الأشياء ومن أجل فهم العالم وإجتياز المواقف العصبية" (ص ٣٣)، ومثل الحواريين، يحاول أكتس نشر الكلمة التي تتعلق بوفاة لينوس، ويتم أيضا تكذيبه والتهكم عليه على يد الناس من حوله وعلى يد زوجته وابنه، وبمعكس الحواريين مع ذلك، يفقد أكتس الإيمان ويفقد الروح القدس التي قامت بمنحه القدرة من قبل على استماله الآخرين كنت يوما في نفس هذا

الموقف وكنت أعرف تلك اللعبة..... دعنا ننسى الشيطان ودعنا ننسى الصليب فهذا رمز من رموز القوة أكثر أهمية (يمسك بورقة مالية فى يده) (ص ١٠) وبعد وفاة لينوس يفقد أكتس الإيمان بالله وبالأمر الروحية، وبالتالي، يفقد القوة التى كان يمتلكها من قبل.

ولا يستطيع أكتس كذلك أن يعترف بما حدث، ويرفض الاستماع إلى أويلدا وإلى بلاد، وبالتالي، يشعر كل منهما بالنفور منه، وفى الوقت نفسه، يحرم أكتس نفسه من الإحساس بإمكانية تجاوز الأمور بالرفض الذى يبدىه تجاه مشاركة الآخرين له فى الحديث عن لينوس رغم أن ذلك كان من الممكن أن يعطيه القدرة على استعادة روح ذلك الابن بحيث تستطيع تلك الروح أن تقص ما حدث حتى يستطيع أكتس أن يقنع الآخرين بتصديقه، وهو رجل من الأخيار فى قرارة الأمر وهو رجل يحتاج إلى الآخرين كى يبقى حيا، لكنه يقوم باستثمار جميع قواه فى موبو مزيف- وهو السيارة الخاصة به- وربما يساعده ذلك على البقاء حيا، وعلى الإحساس بالنظافة والقوة وبالحرية لكن الأمر من ناحية أخرى يزيحه بعيدا عن هم فى حاجة ماسة إليه، وليس من قبيل المصادفة أن يجد أكتس صباح الأحد- فى الذكرى الثالثة لوفاة ابنه- ماكينة نادرة وسط المخلفات بالقرب من الموقع الذى قتل فيه ابنه بعد أن ظل يبحث عن هذا المصدر من مصادر الطاقة منذ يوم الجناز ولا بد أن فى ذلك "إشارة خاصة.... فلم يجد هذه الماكينة هذا الصباح بالذات؟" (ص ٣) فعن طريق هذه الماكينة، يستطيع كما يعتقد أن ينتهى من صنع السيارة وإعادتها للحياة حتى "تولد من جديد"، ومع انه ليس

بمقدور أكتس أن يتوصل إلى هذه الارتباطات بنفسه إلا أن السيارة تصبح البديل الذى يتخيله عوضا عن الابن، بل ربما تكون روح لينوس هى التى مدت له يد المساعدة، حتى يجد "قلب السيارة" كما يقول (ص ٣٣)، ومع ذلك، ستظل السيارة بلا حراك حتى يسمح أكتس للعائلة بأن تبرا من الجروح التى أصابتها وذلك عن طريق توضيح أنه لم يتخل بالمرّة عن لينوس أمام هؤلاء "الكلاب المتوحشين" (ص ٣٧).

وتتناول رحمان المشكلة التى تقع فيها العائلة فى الفصل الأول من المسرحية من داخل بناء تتردد فيه أصداء الموسيقى، ومثلما يحدث بالجاز، تحاول كل شخصية من الشخصيات التفتيس عن الألم الذى تشعر به من خلال مونولوج يشبه العزف المنفرد، ولكل مونولوج "الإشارات واللفة" الخاصة به والتى تتداخل مع الوقع المعروف لموسيقى الجاز (ملحوظة لرحمان)، وكثيرا ما تأخذ المناقشات الشكل الثنائى أو الثلاثى، ويصيح المشاهد السمع، ويحاول أن يفهم ما يدور من نضال وتوتر فى محيط أفراد العائلة، ويتضح فى الحال أن العلاقة الزوجية بين أولدا واكتس قد تقسخت بعد أن يرفض كل منهما الاستماع للآخر، فكل منهما يعزف على وتر منفصل خاص به كما لو كانت أحد آلات الجاز تقوم بالتشويش على الآلة الأخرى فى نشاز ودون أدنى تناسق، وتتصاعد التوترات عند ذكر اسم لينوس، ومع أن كل من أكتس وأولدا يبدوان كما لو كانا سيبدأان فى الاستجابة لبعضهما البعض، إلا أن صوت العزف المنفرد الذى يقوم به كل منهما يستمر فى التداخل، وينقلب الأمر إلى الصراخ، ويصل إلى ذروته عند قيام أكتس بتهشيم

زجاج النوافذ، وبعد فترة وجيزة من الصمت المفاجئ يبدأ "الفناء" من جديد، ولكن، فى هذه المرة يدور الحديث حول الشيك، ويعقب ذلك فترة من الهدوء الوقتى حتى موعد حلول العاصفة الجديدة،

ويتيح أكتسى الفرصة لأويلدا حتى تقوم بحديث منفرد يدور حول لينوس وحول الافتقار للعدالة، وتتأشد الزوجة زوجها لكى "يخبر أحدا عما حدث، أحد ما، أى شخص وبخاصة أنا"، ولكن لا يتم الإنصات لهذا العزف المنفرد، وتبدأ أويلدا مرة أخرى عزفا منفردا جديدا يدور حول إبنها الباقي والتر، ووسط كل ذلك، يضيع صوت أكتس وهو يقول "حاولت إنقاذه حقيقة".

وتوفر عودة والتر وسط النقاش الدائر الفرصة لإعادة رواية قصة العائلة، حيث يدلف إلى الغرفة من خلال النوافذ المحطمة وهو يحمل البندقية فى يده، ويأخذ والتر فى التحرش بعدد من الأعداء الوهميين وتهديدهم، ومن المفترض أن هؤلاء الأعداء يقومون بمهاجمة والدته وزوجها، ووسط هذه الحماسة، يرفض والتر الاعتراف بأنه فى الحقيقة يعرض حياتهما للخطر بدلا من حمايتهما، وتكاد الكلمات التى يستخدمها أن تمتص رحيق الحيوية من الأم، ثم يأخذ والده بالتبنى فى مجاراته فى الصراخ، ولا يتبق أمام أويلدا سوى ترداد عبارة واحدة لا تهرب ولا تضرب بالنار، لا تهرب ولا تضرب بالنار" (ص ١٩)، ويستعيد أكتس البعض من رياطة الجأش، ويتسلل خلف إبنه ويقوم بطرحه أرضا، ونزع السلاح من يده، وهذه هى المرة الأولى فى السنوات الثلاثة الأخيرة التى يستطيع أكتس فيها ان يظهر لزوجته أن باستطاعته حمايتها من الخطر، وتدع الزوجة أكتس

حتى يلمسها ويحاول اكتس أن يرغب أبنه على تفسير هذا المسلك الشائن، ويعود الزوج من جديد لتوكيد مكانته داخل هذه الثلاثية من الأصوات.

وتدرك أولدا أنه لا مدعاة للخوف من الخطر، وتستعيد هدوءها، وتقوم بتعنيف والتر الذى تخف حدة ثورته، ويبدأ فى الاعتذار بعد أن يقوم بتلخيص لب الموضوع برمته " علمت أنك تعمل على السيارة، وعندما أخبرتك أنتى سأرحل سمعت تذمرك دون أن تنتظر إلى، لكن أمي كانت لتشعل شمعة لي وتأخذ فى النظر نحوى وتواجهنى بالاتهامات دون أن تتوقف عن الكلام (ص ٢١) "، وهنا، يعرف المشاهد أن والتر يدرك أن هناك شيئاً تفتقده العائلة وأن مشاعر الغضب والشعور بالذنب دخل العائلة تفتصب المكان الذى ينبغى أن تشغله مشاعر التواصل والفقران داخل العائلة، ويتجه والتر نحو أبويه، ويأخذ فى الاعتذار لوالدته على إخافته إياها، ثم يشرع فى تنظيف الزجاج المهشم كبادرة على حسن النية، وعندما تهم ألام بالخروج إلى الكنيسة، يدور حديث ثنائى بين رجلى العائلة ويصبح هذا الحديث بمثابة الأساس الذى ستقوم عليه عملية رآب الصدع، ويسأل والتر أباه إن كان يستطيع أن يبقى أمه بعيداً عن ذلك "المقدس المتعجل" ويجب اكتس أنه قد حاول (ص ٢٤)، وتبزغ مشاعر التألف، وتتدافع الذكريات، ومثل مساعد الجراح، يبدأ والتر فى مناولة أبيه الأدوات التى يحتاجها، وينتهى الفصل بالقلق الذى تبديه أولدا بشأن القفاز الأبيض الذى ترى أنه قد بدأ يفقد بريقه وتسمع صوت الرجلين وهما يبدآن الحديث عن لينوس، ويتعين عليها بالتالى أن تشترك فى تلك الثلاثية المتبقية من أفراد العائلة.

واختيار رحمان لإيقاع الجاز فى الجماليات بالعمل يقع فى قلب المويو
والسايسو، ويجعل المسرحية من مسرحيات النمو التى تقوم برفض الواقعية
الاجتماعية الأوروبية فى إطار السعى عن شكل جديد ويشرح هاريسون انه من
الضرورى أن يحدث ذلك "فالواقعية الاجتماعية تعكس العالم كما يلحظه أى منا
عبر النافذة مثلا دون أن ينتج عن ذلك إحساس بالتسامى فى الروح، وبالتطهير
وبالتتوير، وبذلك تفسر الواقعية الاجتماعية الوجود دون أن تكشف عن منظومة
القوى التى تؤثر فى هذا الوجود" (هاريسون: ٢٤)، ولو وقع اختيار رحمان على
أن تحكى قصة عائلة جلوفر فى إطار من الواقعية، لترتب على ذلك أن تتكر على
نفسها الوقع السحرى للكلمات التى تستخدمها أو قوة النمو، فى عبارة موجزة.

وبدلا من ذلك، تمتلأ المسرحية بسحر الرموز التى تسمح لرحمان ولطاقم
التمثيل أثناء الأداء بالعودة إلى عدد من الطقوس، فرحمان مثل هاريسون تعتقد
أن من واجب الفنان بالمسرح أن "يؤمن انه مثل رجل الدين الذى يقوم بحمل
رسالة مقدسة" (ماهون: ٢٨٤)، فرجل الدين يعيد عادة رواية القصة عن طريق
استخدام التعبيرات البلاغية وأصناف المجاز والتكرار والاستعارة مثلا وذلك
حتى ينجح فى تحويل الكلمات إلى نوع من الصور ذات الرجوع الموسيقى والتى
تعلو بروح المصلين أثناء إلقاء العظة (هاريسون: ٤٤)، ومع أن ما يقوله رجل الدين
قد لا يكون حقيقيا بصورة كاملة، إلا انه يروى القصة كى تتولد مشاعر التعقل

والفهم المتبادل عند الجميع، وتحاول رحمان بدروها أن تفعل نفس هذا الشيء بالمسرحية وذلك عن طريق أسلوب الأداء والعبارات المستخدمة في الحوار وتكرار هذه العبارات، وبفضل اللفة المستخدمة يشعر المشاهد كما لو كان يجلس بنفسه داخل محراب للتعبيد، ولكن الأمر أيضا يتخطى مجرد الكلمات، فمن الممكن كذلك الرمز للأفكار، والكشف عن الطبيعة الحقة للشخصيات عن طريق الزى مثلا، وعن طريق السحر بالنوم، تنشأ المويو، ويتجسد عالم الأرواح في صورة مادية محسوسة.

ويبرز كل ذلك بوضوح في الفصل الثاني، ففي المشهد الأول، وفي غيبة أوليادا، يأخذ الرجلان في الاشتراك في طقس من طقوس الغفران يسمح لهما بالتفيس عن العواطف المكبوتة، وتبدأ عملية الإصلاح للدمار الذي يحيق بالعائلة والذي يهدد العلاقة بين الرجلين، ويقوم والتر بالتفني بأحد الأغان التي يأمل من والده عن طريقها أن يعرف انه يتفهم الحاجة إلى الهروب من الأمر "لا أريد الموت، ولن أموت، سأشتري عربة وأقودها بسرعة كي أبتعد عن نفسي" (ص ٢٩)، وكالعادة، ويكل أسف، يختفي اكتس تحت السيارة، ولا يصيح السمع لكلمات الأغنية، ويحاول والتر أن يجتذب انتباه أكتس بكتابة بعض الكلمات القذرة على نافذة السيارة لكن أكتس يستمر في تجاهله، ويحاول والتر من جديد من خلال استخدام أغنية شعبية تتعلق بالحب، لكن مجهوداته لا تكلل بالنجاح أيضا.

ويبدو أن أكتس يعتقد أن والتر يسعى لأن يقف في طريقه ولأن يمنعه من الانتهاء من سيارة الأحلام، فما تزال مشاعر الألم والإحساس بالذنب تعمى بصره عن رؤية احتياجات العائلة، ويأخذ والتر في تقشير البرتقال بسكينة حادة تصيبه ببعض الجروح، ومن الممكن جدا أن يكون ذلك عملا من أعمال تدمير الذات، أو صرخة من الصرخات التي يطلب فيها والتر المساعدة، لكن ذلك لا يستدعى انتباه أكتس الذي يفضل تماما في معرفة "سر الحياة" هذا السر الذي حاول توا أن يجعل أبنه يفهمه.

ويلحق والتر بعض الجراح بأبيه عندما يأخذ الأخير في تدليكه ويهدد والتر الأب بأنه سيقوم بتدمير العربة، ويرى المشاهد الإحباط الذي يملك والتر من جراء السلبية التي يتعامل بها والده معه، ثم تخف حدة الغضب، وتبدأ مراسم الغفران، ويأخذ والتر في وضع قشر البرتقال (رمز الأذى الذي يلحقه بنفسه) فوق شموع والدته (رمز الحاجة إلى الانضباط)، وتزيد هذه الأعمال من غضب الرجلين، ويكاد أكتس أن ينفجر، فأويلدا تقع تحت سيطرة راعي الكنيسة تماما، ووالتر تزداد ثورته تجاه أبيه الذي يرغب أويلدا على تلبية احتياجاتها العاطفية عند رجل آخر في "ذلك المكان المسمى بالكنيسة".

وتتطفئ شموع الأم وينجح والتر في اختراق حاجز الاستسلام عند الأب ويناشده أن "تترك العائلة ذلك المكان وأن تأخذ المال وترحل حتى تبحث عن بداية جديدة في مكان آخر" (ص ٢٨)، وقد يكون ذلك بداية الانفراجة العاطفية المطلوبة ومع أن الرجلين لم يتوصلا بعد إلى اتفاق تام، إلا أن كلا من أكتس وابنه بلاد

يتوصلان إلى نوع من الفهم المتبادل يسمح لهما بالانتقضااض على هذا المال وعلى رجل الدين ديلروى وذلك بفرض انتزاع أويلدا من بين براثته، وتدور المعركة فى المشهد الأخير من المسرحية لكسب روح أويلدا عن طريق المساندة من جانب المويو وبعد التسلح بقوة النومو، ويأخذ أكتس فى التهديد بأنه سيلحق الأذى بديلروى ويحاول والتر أن يدفع بأمه حتى تعترف أنها تعاقب أباه على استمراره فى الحياة بعد وفاة لينوس، لكن كلا من الرجلين لا يستطيع التصدى تماما للقس راعى الجالية السوداء والذى يتمتع بنوع من "الثبات الدينى" فهو خادم للجميع بمفهوم آخر يمتد إلى السراء والضراء وإلى الخير والشر (هاريسون: ٢٢٨)، كما أن لديه القدرة على استحضار العالم الروحانى عن طريق قوة الكلمة.

ولسوء حظ أويلدا، يستخدم ديلروى قوة النمو التى تتوفر لديه لتحقيق الكسب الشخصى، لكن أويلدا لا تستطع النظر إلى ما هو أبعد من اليويو بداخله- أى الياقة البيضاء التى يرتديها والأرواب التى يستخدمها والقفاز الأبيض الذى يضعه فى يديه. وبالنسبة لأويلدا، تمثل الموعظة وصوت القس الرقيق وزهور المذبح بالكنيسة الحديقة التى تستطيع فيها أن تشعر بالبراءة والطهارة، ويصل الصراع إلى ذروته فى المواجهة التى تحدث بين أكتس وديلروى فى بيت العائلة، بعد أن يحاول اكتس حماية والتر من الانشغال الدائم لأويلدا بذكرى أخيه، ويطلب الأب من ديلروى فى أدب بان يعطى بعض الخصوصية للعائلة، لكن أويلدا ترفض أن يرحل الراعى الروحى لها، وتزداد القوة لدى اكتس، ويشتبك فى عراق لفظى فى محاولة للفوز بأويلدا من جديد، ويقوم باستخدام صورة السيارة لكى يجتذب زوجته نحو الهرب معه.

والسيارة وسيلة من الوسائل التي قد تساعد العائلة على أن "تتسل بهدوء مثل الريح المرسلة حتى تبدأ حياة جديدة" (ص ٤٥)، وتذكر هذه الكلمات المعسولة أويلدا بالأيام الخوالي، وبالبهجة أثناء القيادة ويجب الاستماع للموسيقى وبلمس الريح على وجنتيها، ويحاول ديلروى بدوره أن يرفع من سقف التوقعات، ويقول إن أويلدا لو بقيت مع أكتس فإنها بذلك تتخلى عن إبنهما لينوس "من أجل مسرات الدنيا الفانية" (ص ٤٥)، وتتكمش أويلدا تحت وطأة كل هذه الضغوط، وتعلن أنها سوف تهب شيك التعويضات إلى الكنيسة، ويندفع أكتس نحو رجل الدين في غضب، ويستغل الأخير الموقف لصالحه، ويبدأ في اتهام أكتس بالرياء وبالطمع، ويزعم أن لدى أكتس النية المبيتة لإنفاق المال من أجل أغراضه الخاصة (مع أن ذلك في الواقع ما ينتويه ديلروى نفسه).

ويدعى ديلروى أن "اهتمامه الوحيد ينصب على لينوس والحياة الأبدية التي يحياها"، وأنه لا ينبغي أن يتناسى العالم لينوس بعد أن قامت قوى الشر بسحق هذا الفتى الجميل الذي يختطفه الموت قبل أن تداعبه أحلام الرجولة والذي يمتلأ بالبراءة وبالرقة ويستمر ديلروى في التأسى فكم "هي حقا المفاتن بالحياة الدنيا، ولكنها لا تساوى قلامة ظفر أمام الحنان والبهاء اللذين يتمتع بهما ذلك الصبي رقيق الحاشية" (ص ٤٨)، ويشعر والتر بالغضب إزاء كل هذا الرياء الصارخ، ويصمم على أن يفتح عينى أمه، ويأخذ في تهديد رجل الدين عن طريق استخدام قوة النوم من خلال أداة المويو المتوفرة لديه (السكين الحادة)، ويذكر ما سوف يلحقه من آلام بديلروى، إن لم يكف عن التظاهر والادعاء، ويبدأ والتر

بالفعل فى نقشير الأقتعة التكرية التى يخفى بها ديلروى نواياه، وخارج الملابس الكهنوتية يظهر ديلروى بدون هذه الأقتعة فى صورة المتأنق الذى يتباهى بالبدة الحربية وبالمشغولات الذهبية أولا وأخيرا .

ولتجسيد الطمع الكامل الذى يتصف به ديلروى، تتمو المخالب له بدلا من اليدين، وتبدأ أويلدا فى رؤيته على حقيقته، فهو رجل يتوفر لديه الاستعداد التام للاستيلاء على أموال النساء من غير ذوى الحيلة، وينتزع والتر قشرة جديدة من على القناع، وينفضح أمر ديلروى ويظهر كراقص عار يحمل السلسلة الذهبية ويرتدى الحذاء الطويل، فهو رجل قد اعتاد استخدام السايسو بحوزته لغواية الشباب من الرجال والنساء بالأبراشية، وتشعر أويلدا بالفزع، وتجبر ديلروى على خلع كامل ملابسه حتى يرى الناس طبيعته على حقيقتها، تظهر صورته على شكل عقاب ذه منقار مدبب "عيون حادة وحاسة للشم قوية للغاية" (ص ٤٩)، ويحوم ديلروى حول أويلدا كما يحوم العقاب حول الفريسة لكنها تستطيع فى النهاية أن تنتزعه من جنبات قلبها وأن تقوم بطرده خارج بيتها.

وينجح والتر إذن فى تحرير أمه من براثن القس وتستعيد أويلدا حيويتها، وتدمغ ديلروى بأنه "يشبه الحيوان الذى يعيش على القذارة والذى يتغذى على لحوم الموتى" (ص ٥٠)، وتتضح هوية ديلروى بلا مرأء، فهو النسخة الجديدة للساحر المزيف فى المجتمعات الأفريقية التقليدية ويلزم التخلص منه وطرده

بعيدا عن العائلة، ومن خلال الجهود المشتركة مرة أخرى يجمع كل من أكتس ووالتر بين قوة النوم وبين القوة الروحية، ويفقد ديلروى القدرة على السيطرة على مجريات حياتهم سواء فى هذا العالم أو فى عالم الأرواح (هاريسون: المقدمة، ص ٢١).

ويشارك المشاهد فى عملية الإبعاد، فرغم أن الإنسان قد يفلح فى إدراك النيات الشريرة التى يخفيها ديلروى إلا أنه يظل من الصعب معرفة حجم الفساد الذى يتسبب فيه بصورة كاملة، فبدلاً من استخدام السايكو لمساعدة الأبراشية على فهم ما قد حدث، يحاول ديلروى إرهاب العائلة وافتراسها، وهو بذلك يكرر نفس المظالم التى حاقت بهم، والتى تؤدى بكل منهم إلى الإحساس باليأس وبرثاء النفس، وتستخدم رحمان شخصية ديلروى لكشف طبيعة القمع الذى ينبثق من داخل المجتمع على يد كل من يتمتع بالسلطة، ومثلما يحدث فى الفنون الأفريقية، تحاول المسرحية أن تسمو بالمشاهد الأسود حتى تستطيع أن "يتحكم فى حياته وان يقوم بتحسين ظروف معيشته وذلك وفقاً للطريقة التى يرغب فيها (موليت: ٣٨)، وبالتالي، فالمسرحية تشبه أحد المواعظ التى تلقى أيام الأحاد، وهى عمل "يتطلب القوة لفهم ما حدث" سواء على المستوى الفكرى أو المستوى الوجدانى (كراوش: ٤٦).

ويستمد أكتس الجرأة من خلال الإخلاص الذى يبديه ابنه له، ومن خلال إيمان زوجته به، ويستطيع الآن مواجهة ما يشعر به من شكوك بحيث يكشف

أخيرا عما حدث ذلك الصباح الذى قتل فيه لينوس وبدلا من أن يحلّ الدمار بالعائلة، تكتاب الجميع مشاعر الففران، ويعود التضامن بين الأب والام والابن، ويأخذون معا فى تمزيق شيك التعويضات، وينتهى تماما الإحساس بالضيق، ومن الممكن حاليا استدعاء روح لينوس بطريقة أكثر إيجابية، وفى نفس اللحظة التى يتمزق فيها الشيك، تعود عربة أكتس (التي تمثل المويو الخاص به) إلى الحياة، ويدور الموتور، ويظهر ضوء الكشافات، وينطلق صوت الراديو وصوت بوق السيارة" (ص٥٢)، بعد أن ظل كل ذلك لوقت طويل يستعد للحظة الميلاد، وبعد أن ظلت الماكينة- التى تمثل القلب- تنتظر عودة الروح للصبي حتى تحل محله.

وبعد الاعتراف الذى يدلى به أكتس تكتسب السيارة إذن القوة الروحية، وتبقى جاهزة كي تساعد العائلة على الهروب مرة أخرى إلى "عالم الأحياء وعالم القلوب المحبة" (ص٥٠)، وترفض العائلة المال فهو نوع من أنواع التعويض لا يتناسب بحال مع الخسارة العاطفية، ولكن، العائلة تستعيد ما هو أكثر قيمة أى الإحساس بالفرحة فى الحياة (جان: ١١٧)، وتعطى اللحظات الأخيرة من المسرحية مثالا على الهدوء الذى يعقب العاصفة، فالمسرحية تشبه مقطوعة من مقطوعات الجاز تزداد الآلات صخبا فيها حتى تصل إلى الذروة، ثم بعد ذلك تعود النغمات الهادئة كي تسود من جديد.

ويرى المشاهد عائلة بنجامين بعد أن تصل إلى "المويو"، وبعد أن تركب السيارة، تحت شعار الكل فى واحد، وينشأ الشعور بالارتياح وبالتطهير لدى

المشاهد فقد شارك من قبل فى ألم الفراق وفى فرحة الانتصار، وعن طريق قوة النمو، يرى المشاهد أن المويو والسايسو معا كفيلا بتحقيق البقاء على الرغم من كل المشكلات، وفى ضوء ذلك يمكن فهم الكلمات الأخيرة التى يتقوه بها اكتس "ماكينة جديدة أكثر قوة من الإنسان بنحو ٩٠٠ مرة، فهى ليست ماكينة واحدة بل قوة من قوى الطبيعة.... يقوم بينائها الرجل الذى يخوض غمار تلك الأوقات الحديدية والذى ما يزال يناضل.... ومع ذلك، تستطيع المويو أن تحملنا لأى مكان، ومن خلال المويو يتحقق الخلاص" (ص ٥٢-٥٣).

وتعود مسرحية رحمان بالتالى إلى الهدف الأوسع الذى يظل وراء الأدب الأفريقى والأدب الأفرو أمريكى عامة وهو "إمكانية خلق الواقع الجديد" (جان: ١٤٦)، وتستطيع قوة النمو أو قوة الإبداع فى اللغة المشتركة أن تلحق التغيير بحوادث التاريخ والحياة وان ترتقى بالإنسان حتى يخلق خارج قصص الإرهاب التى تعج بها صحيفة أخبار أمستر دام أو غيرها من الصحف، والمسرحية فى الواقع تؤكد روح الثقة وروح الحب داخل العائلة بدلا من روح القمع، وهى بالتالى أحد الصرخات الموجهة تجاه أسوأ الجرائم التى يمكن أن تحيق بالأقلية السوداء فى أميركا ألا وهى "تآكل الإحساس بالقوة داخل الكون الذى نعيش فيه والشعور بانكسار الروح لدى الإنسان" (هاريسون: المقدمة ص ٢١)، ودراما النمو هذه تسمح لنا بمشاطرة عائلة بنجامين الأحزان التى تمر بها وتسمح أيضا برؤية مظاهر الرفاهية وهى تعود للعائلة، بل وتسمح بتضميد كل الجراح التى قد تصيب الواحد من بيننا.

المراجع

كراوش "الشعور الكبير" فى نيجرو دايجست، يوليو ١٩٦٩، ٤٥ - ٤٨.

هاريسون، بول كارتر. دراما النمو، نيويورك: جروف، ١٩٧٢.

جان جاهنيز. المونتو: مقدمة فى الثقافة الأفريقية الجديدة، نيويورك:

جروف، ١٩٦١.

ماهون، سيدنى (تحرير) الريية تحت ضوء القمر وتحت أشعة الشمس:

مسرقيات للمرأة السوداء فى أمريكا، نيويورك: مجموعة المسرح والاتصالات،

١٩٩٤.

موليت، كارلتون، وباربرا موليت. المسرح الأسود، بريستول، إنديانا: مطبعة

ويندام، ١٩٨٦.

رحمان عائشة. المويو والسايسو، نيويورك: دار نشر بروداوى، ١٩٨٩.

جين يونج: طقوس الشعر ومراسم البلوغ فى مسرحية نتوزاك شانج من اجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار

حين يكون قوس قزح كافيا

تعكس ألوان الطيف هذه الذكريات داخل الذاكرة الجمعية فهل يمكن أن ينسى
المئات والمئات من الأفريقيين الذين أرغموا على الحضور هنا كل ما كانوا
يعرفونه؟ وقد لا يعرف الإنسان بالضبط من أين تأتي الذكريات وأحيانا نحلم
بالبعض منها، ولكننا على الدوام نظل نحملها بالداخل وفى شفاف الذاكرة
الجمعية.

نانا بيزانت: بنات التراب

لا يحب أحد الأيادي الخاصة بكم يا أبناء شعبى بل يقومون باستغلالها أو
توثيقها أو قطعها وينبغى أن تشعروا بالحب تجاه هذه الأيادي، فارفعوها عاليا
وأمطروها بالقبلات والمسوا الآخرين بها، واريتوا بها على الوجه، فهم لا يحبون
ذلك أيضا، ولكن عليكم حب ذلك، أنتم جميعا.

تونى موريسون: الشعور بالحب

فى هذه القصيدة الراقصة التى تقوم الكاتبة المسرحية نتوزاك شانج بكتابتها
يتم الجمع بين رواية القصة وبين مراسم الخلاص والاعتراف والتجسيد، وكل
ذلك يرجع إلى الوعي الثقافى والروحى بإفريقيا، ويهدف إلى عرض صورة من

صور الشفاء تعود فيها الحياة إلى سبع من النساء الملونات يمثلن ألوان الطيف المختلفة، وفي هذا العمل، تقوم الكاتبة المسرحية بمسرحة كثير من الممارسات الروحية والثقافية التي يقوم بها السود في العالم الجديد تحت تأثير الفنون والثقافة السائدة، وكما يجئ في كتاب تشيستر هيجنز بعنوان **الشعور بالروح: البحث عن الشعب بإفريقيا** فإننا من "الأفارقة، ليس بسبب المولد هناك بل لأن أفريقيا تحيا في داخلنا" (هيجنز: ٢٣٣) ويطلق رالف إليسون على هذه الملامح الأفريقية الباقية فينا "هوية العواطف" التي تجمع بين شعوب الشتات، وتضيف بيفرلي روبنسون أحد الدارسات للرقص الشعبي أن "معتقدات السود في أمريكا معتقدات ميتافيزيقية تدور حول نظرة للعالم ينبغي أن تتمشى مع الوسط الأمريكي" (هولوواي: ٢١٨).

أما قصيدة شانج الراقصة^(١)، فهي واحدة من الأعمال التي تمثل الارتباط بين المعتقدات الشعبية السائدة لدى السود بأمريكا وبين الممارسات التقليدية، ومع ذلك، فإن التحول الذي يطرأ على هوية المرأة السوداء بأمريكا من خلال التقاليد والمراسم والمعتقدات الأفريقية ما هو إلا عنصر واحد من عناصر هذه المسرحية لا يقع نظر النقاد كثيرا عليه، حيث يقوم معظم هؤلاء النقاد بالتركيز على قضيتين هما قضية الصلة بين الرجل الأسود والمرأة السوداء وقضية العنف لدى الرجل الأسود^(٢)، وبالتأكيد، فإن قضية العلاقة بين الرجل والمرأة تمثل عنصرا مهما في مسرحية شانج لكن ذلك ليس الموضوع الرئيسي بالعمل الذي قد ترى القراءة المتسريعة له انه يصور معظم الرجال في صورة عنيفة ومهينة وأنه يقوم بتوجيه الهجوم النسائي الأسود ضد المجتمع الذكوري الأسود كذلك^(٣).

وتوضح شانج فى مقابلة تجرى مع كلوديا تيت أن حادثة الشاب المتفندر ويلي براون لا علاقة لها بظاهرة العنف لدى الرجل الأسود بل إن هذه الحادثة تتعلق بالحاجة إلى إثارة الوعي لدى المجتمع الأسود بمسألة انتهاك الأطفال وانتهاك النساء ناهيك عن مسألة تآكل الشعور الإنساني ومسألة كبت المشاعر داخل هذا المجتمع:

يتعين أن أعيش وسط أناس على شاكلة ويلي براون لكن لا يتعين أن أعيش وسط مجموعة من الأكاذيب.... ويرى النقاد أن هذه الشخصية غير موجودة ويحاول كل منهم أن يشرح لى أن هناك مليونين من الأطفال بأمريكا يقوم الآباء بانتهاكهم كل عام،.... وهذا هو السبب فى كتابتى عن ذلك بالضبط حيث أرفض أن أشارك فى مؤامرة الصمت... ولذلك قمت بالكتابة عن ويلي براون... بعد أن سئمت من العيش وسط الأكاذيب... التى إن أختار الإنسان أن يحيا وسطها، فانه لن يعرف ما هى الحقيقة بحذافيرها.

(تيت: ١٥٨ - ٥٩)

ولا ينبغى إذن النظر إلى المسرحية باعتبار أنها تعالج فقط الحركة بين الجنسين داخل المجتمع الأسود، ولا ينبغى كذلك إدانة ما يدور فيها باعتباره صورة من صور العنف الذكوري، فالمسرحية شكل فنى بديع وجديد هو القصيدة الراقصة، وهى ليست بدراسة اجتماعية منطقية عن الصلة بين الرجل الأسود

والمرأة السوداء بل هى عمل من أعمال الفنون الدرامية يجمع بين المنظور الأفريقى وبين التجربة الواسعة للمرأة السوداء، هذه التجربة التى تفتقر إليها المسرحيات التقليدية، وكل من النساء السبعة بالمسرحية- السيدة ذات اللون الأحمر- والسيدة ذات اللون البنى والسيدة ذات اللون القرمزى وهكذا دواليك- تمثل مرحلة من مراحل حياة المرأة السوداء منذ فترة الصبا وحتى فترة البلوغ، ثم فترة الميلاد الجديد بعد ذلك، وتتناقض هذه الشخصيات بصورة كبيرة مع فكرة تصوير المرأة السوداء على صورة المرأة المهووسة بالجنس مثل جيزيل أو على صورة المرأة معدومة الرغبة فى الجنس مثل صورة المريية فى الثقافة الشعبية، وتحاول شانج تفسير الهدف من العمل فى المقدمة التى تقوم بكتابتها أول المسرحية وتوضح أن هذا العمل يقع إلى حد كبير تحت تأثير كتاب المرأة العادية لجودى جران وأن الفكرة الأساسية من ورائه هى عرض صورة المرأة السوداء من خلال "سبعة نماذج" (شانج: ١٢)، وبالإضافة إلى ذلك، وطبقا لشانج تقوم العناصر المسرحية فى هذه القصيدة الشعرية بالجمع بين الشعر والنثر والأغنية والرقص من داخل التراث الثقافى للسود فى أمريكا(ليستر:٣)، وترى ديبورا ر. جاييس أن لشانج "صوت شعرى فريد صوت متجذر فى أعماق التجربة التى تمر بها باعتبارها امرأة وباعتبارها سوداء"، وتعتمد شانج بصورة كبيرة على "القوة الهائلة التى تجدها التقاليد الأفريقية والتقاليد الأفرو أمريكية فى الكلمة المنطوقة (براتر:٢١٠).

أما شيريل وال صاحبة النظريات الأدبية، فإنها ترى أن الفلوكلور والأشعار المستوحاة من التراث الأفريقي عنصر آخر من عناصر التواصل مع أفريقيا، وهذا العنصر هو أساس تجربة المشاركة في هذا التراث من جانب كل الشعوب المبعثرة في الشتات، فالتجربة الواحدة تربط بين المرأة السوداء وبين التاريخ الثقافي الواحد لشعب واحد، وبعبارة أخرى، فإن كل واحدة من النساء تستطيع أن تستعيد القصة الخاصة بها عن طريق ربط هذه القصة بالماضي، وفي الحقيقة، فإن موضوع التواصل من جديد يستخدم بصورة كبيرة في كتابات المرأة السوداء بأمريكا حالياً، وعلى سبيل المثال، تقوم بأولا مارشال في روايتها بعنوان **أنشودة المديح للأرملة (١٩٨٣)** بالبحث في مسألة الاستمرارية الثقافية لدى الشعوب الأفريقية بالشتات وذلك عن طريق المراسم الموجودة والأغاني والرقص والدراما والأحلام، وتتناول هذه الرواية أيضاً الصلة بين الخرافة وبين الفلوكلور في الثقافة الأفرو أمريكية.

وفي السيرة الذاتية الخرافية بعنوان "زامي: الاسم الجديد لي" (١٩٨٢)، تقوم أودري لورد بدراسة جانب جديد من جوانب هوية المرأة السوداء وذلك عن طريق الحديث عن آلهة سحاقيات سوداء - أفريقيات - تمثل قدرة الشهوة على تحقيق الإحساس بالخلاص، وتجمع لورد في العمل بين الخرافة والشعر والتاريخ وتحاول إعادة بناء تجربة بعض النساء من السود ممن يجمع بينهن الغرام والحب، وفي فيلم لجولي داش بعنوان بنات التراب (١٩٩١)، تستدعي نانا بيزانت

بدورها الذكريات والخرافات والأساطير بالفولكلور الأفرو أمريكى وذلك فى محاولة للتواصل مع الماضى الأفريقى، كما تقوم الكاتبة أليس واكر بجمع كولاج متنوع من الأشكال من أجل البحث عن الهوية الإنسانية (الخطابات والوصفات والأشعار مثلاً)، وعامة، يرتبط استخدام الأسطورة فى الآداب بكتابات المرأة، وتسهم هذه الأشكال الأدبية والثقافية الجديدة فى توحيد الصلة بين النساء فى كل مكان، وفى هذا الصدد، يذهب الكاتب والمنظر المسرحى بول كارتر هاريسون إلى أن الصورة المرئية للكلمة المنطوقة المسماة بالنومو قد تفيد فى تحقيق الارتباط بين الشعوب الأفريقية وبين الشتات فالتراث الشفاهى دور مميز فى الثقافة السوداء المعاصرة والقديمة وتبرز جنيفيف فابر أهمية الكلمة المنطوقة للمجتمع الأسود فى أمريكا على هذا النحو:

بالنسبة للعبيد الذين تعذر عليهم تعلم القراءة والكتابة فى معظم الأحيان تظل الكلمة المنطوقة أكثر الوسائل أماناً لتحقيق التواصل فهى توفر الصلة الرئيسية مع الوطن فى أفريقيا وهى مصدر من مصادر الفولكلور... يجمع بين المتحدث والمستمع... والتراث الشفاهى من الأمور الحيوية فى الثقافة الأفرو أمريكية، ولا يحاول الفنان الدرامى تقليد ذلك فى فن وأسلوب رواية القصص فحسب بل يمتد ذلك إلى توثيق وإعادة صياغة التجربة وإلى نقل القيم والآراء والمواقف بفرض التعبير عن نوع من أنواع الحكمة الجمعية.

(هوخ سميث: ٢١٢)

ويتميز التراث الشفاهى بالارتجال فى رواية القصة فرواية القاص هى المصدر الأول للمعلومات، وتقوم نساء شانج بالجمع بين هذا التراث وبين الأغنية والرقص حتى يدلف المشاهد إلى عالم يمتلأ بزخم المشاعر والأحاسيس، وطبقا لمصممة الرقصات المشاركة بالعمل- ديانا ماكنثير- فإن كلمات شانج "تمتلك الموسيقى والرقص بداخلها وتوفر الأعمال أيضا مساحة للرقص تقع فيها الحركة مع الكلمات فى الوقت نفسه ... وتطلق زاكي على ذلك كله مسمى القصيدة الراقصة" (ليستر:٤).

وتحاول كل واحدة من النساء السبعة إعادة الواقعية إلى الحياة التى تحياها، وتستمد كل منهن القوة من سحر الكلمة ومن الأغنية والرقص من أجل خلق الواقعية الوجدانية المشتركة التى تجمع بين المشاهد والمؤدى، وتستخدم شانج الإضاءة بطريقة مبدعة دونما حاجة لأى من المعينات المعقدة التى قد لا تبرز المضمون العام بالرسالة، كما أن الدينامية فى التصوير تعطى الفرصة للمشاهد للمشاركة فى العواطف الداخلية التى تجيش داخل نفوس تلك المجموعة من النسوة، وتختفى الملابس التى تدل على الشخصية ويتم التعرف على كل واحد من النساء عن طريق اسم تحمله للون من الألوان داخل هذا الفضاء التعبيرى على خشبة المسرح، وترتقى الواقعية الباطنية إلى مستوى أعلى من مستوى الحضور الجسدى فقط وذلك من خلال عرض بعض الممارسات والمراسم الروحية التقليدية فى العالم الجديد ومن ذلك على سبيل المثال تناسخ الأرواح أو البعض من التعاويذ.

والارتجال فى الأداء جزء من المراسم التقليدية بالطبع، ويستطيع المؤدى من خلاله تحقيق الصلة الشخصية والداخلية الفريدة بينه وبين العمل، مما يسمح بكولاج من الأجناس والأشكال المختلفة، وهو نفس التكنيك فى الأداء الموجود بكثير من الأشكال الأدبية والممارسات الروحية التى يقوم المجتمع الأسود بتبنيها فى العالم الجديد بما فى ذلك الجاز والحفلات التقليدية بالكنيسة حيث يهدف رجل الدين أو العازف الموسيقى إلى زرع الإحساس بالروح القدس، وترى روى ماكولى أن على من ينضم إلى فرقة برودواى التى قامت بعرض مسرحية من أجل البنات الملونات عام ١٩٧٧ أن تعرف أن هذا الشكل يتطلب أن يتوفر لدى المؤدى أو المؤدية صلة عضوية وجسدية من خلال الكلمات والصور والأشعار والقصص... ويلزم أن تظل الصلة شخصية ... ومن الممكن القول إن هذا شكل من الأشكال الموسيقية فهو متوفر بالعدد الأكبر من أعمال الموسيقى الكلاسيكية فى المجتمع الأسود- الجاز والأغان الشعبية مثلاً... ويستطيع الممثل التوصل لتحقيق هذا الشكل ولتجسيد النص عندما يمكنه التعامل مع الإيقاع الداخلى للكلمات.

(ليستر: ٣)

ومن أحد الأمثلة التى توضح الارتباط بين الرقص والقصة القصيدة التى تقوم السيدة ذات اللون القرمزى بإلقائها، والتى تدور حول سيكيتا الراقصة بالكارنيفال التى يثور فى مخيلتها أنها واحدة من الآلهة عند المصريين القدماء وتلعب السيدة ذات اللون الأخضر دور سيكيتا وتقوم بالرقص فى غضب بينما

تصطك قطع الحلى الذهبية التى تزدان بها على خشبة المسرح(ص٢٥)، وتزداد
القصة حيوية بالرقصة :

تدخل السيدة ذات اللون الأخضر - سيكىتا- وبقية القصيدة تقوم بالتعبير
عن الحياة التى تحياها.

السيدة ذات اللون القرمزى

تسمع سيكىتا هذه الأمور وتتحرك كما لو كانت تعرف ما يدور وتأخذ فى
الضحك وتقع الكمان على الأرض الرخامية وتدفع سيكىتا الرماد بأصابع قدميها
المخضبتيين وتتداخل الأضواء مع الظلال ويبدأ كارنيفال الملونين وبعد عدة دقائق
تتدلى جميع الحمالات من أعلى الركبة (ص٢٣-٢٤).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض من التقاليد الروحية فى العالم الجديد
مستمدة من الممارسات الروحية لقبائل اليوروبا التى تجمع بين دينامية الموسيقى
وبين الحركة، فكل من هذين العنصرين تأثير قوى بسبب القدرة التى يمتلكها
على تضخيم أو توكيد أو توسعة المعنى بالكلمة المنطوقة، وبالتأكيد فإن التمثيل
والموسيقى والحركة والكلمة تقوم بمساعدة القاص على عرض الصور التى تحمل
للمشاهد المدى الواسع الذى تتميز به الخبرة العاطفية، فهذه بعض من أشكال
المويو أو ما يطلق عليه بول كارتر هاريسون قوة النوم، وجميعها وسائل من
وسائل إحداث التغيير والتحول.

المشاعر ، ومن باطن هذه الواقعة الحادة والجدياء ، فان قدرة إحدى
ومن الأمثلة الأخرى التي تدل على قدرة الكلمة المنظوقة على إحداث التحول
الشخصيات على البقاء تعطى مثالا على قدرة العقل على تحقيق الحرية ، وحتى
أسلوب المناجاة والاستجابة، وتستخدم شائع هذا الأسلوب للتعبير عن القوة
هذه اللحظة ، ما تزال الأسئلة الأخيرة التي تقوم الكاتبة بالقائها تتردد في
الجمعية الكامنة في طبقات الأصوات ويتضح ذلك بجلاء في مشهد الرقص
الذهن : كيف يقضى الانسان فترة الحكم لدى الحياة ؟ ولأى غرض نعيش من
الذي تقوم ويلى دولون بأدائه:
أجله حقيقة؟

السيدة ذات اللون الأصفر
وفي وفاة آخر الرجال السود بالعالم تقوم سوزان لورى باركس باستخدام
الألفاظ الرقص حتى لا تتساقط الدموع التوتر الجوهرية داخل التجربة الإنسانية ،
والبحث الذي يقوم به بشأن الهوية يدلف بنا إلى رحلة تتعلق بالاستخدام
الأكروياتى للغة ، فوق النحو المستخدم بالعمل يتماثل إلى حد كبير مع
يلزم الرقص حتى لا تذوي الحياة
الاضطراب الحاصل في الفكر والذي يقوم بالأجهزة على ما يتبقى من الروح
الإسلافية ذات الملون الأركم الكلمات والحوادث التاريخية تقوم لورى باركس
باستدعاء بعض الحوادث العنصرية إلى الذاكرة ، لكن اللغة المستخدمة ترتقى
هيا بنا جميعا
بهذه الحوادث إلى ما هو أبعد من مجرد التاريخ للأحداث ، ولا يقتصر التأثير
على اللغة فقط بل يمتد إلى الجمع بين عدد من الأجناس الأدبية أيضا مثل
الكوميديا والفارس والسيرالية والكلاسيكية وفنون الإنشاد والهجاء وفك الألفاظ
هذا بالإضافة إلى اللعب على أوتار الأفكار وعلى تعدد المعان، ومن الملفت للنظر
السيدة ذات اللون القرمزي
وسط هذا كله الطريقة التي يخترق بها المغزى النهائي كل هذه الحجب التي
تسهل بالحياة على الفهم ، ويشبه الأمر كما لو أن الأجداد يبعثون من جديد للقيام
بالحديث مباشرة من خلال هذه الكاتبة الشابة.
هيا بنا إذن

خوض تجربة التيه داخل الحياة اللاشعورية حتى تستطيع التوصل إلى قوى
السيدة ذات اللون البرتقالي
الصدق الخفية الكامنة بداخلها ، وهذا البحث من مباحث المعرفة بالذات يعتبر
هذه من النفائس
رقصة من الرقصات التي تتحدى وفاة الروح والتي تتشد الخلاص والبحث في
نهاية المعرفة

أكتب بالإنجليزية
وقتي موليو وهايسو ، تستخدم عائشة رحمان الدراما المنزلية كنقطة انطلاق
تتوكل على فحواها كحكم جديدة للتعبير الخيال والأسلوب ، وتتجج جماليات الجاز في
خلق التآلف الديناميكي بين عدد من الأجناس الأدبية تشمل فيما تشمل القصة
الجميع
المجازية والأسطورة والفارس وفن الهجاء، ويتولد عن ذلك كله العودة من جديد
هيا بنا معا للمشاركة في هذا العالم
لما يسمى بمسرحيات العجائب أو الخوارق ، فالنص يعج بجماليات المعتقدات
المفجوة التي للرقص ادم أحيانا مع العناصر الأفريقية ومع الدروس المستفادة من
فن الجاز ، ومع الاتجاه للتشدد في المذهب السياسي ، ويرتفع المشهد الافتتاحي
للمسرحية عن أكتسى بنجامين وهو يقوم ببناء سيارة في غرفة المعيشة بينما
للقص (١٥-١٦)
تقوم زوجته أويلدا بإشعال الشموع بحثا عن القفاز الأبيض الخاص بها حتى
تعتبر استخدام شائع لأسلوب المفاجأة والاستجابة صورة أخرى إلى نوع من
تذهب إلى الكيسة ، وتتحول الواقعية عند رحمان في الحقيقة إلى نوع من
القوة التي يتحلى بها المويو، ويسمح ذلك للمشاهد بالمشاركة التامة في الحدث
الواقعية المفرطة عن طريق استخدام الرموز، واللغة الشعرية ، والشعائر الدينية
عن طريق "تجميد الاحساس بعدم إمكانية التصديق" بحيث تخلق كافة هذه
والعلمانية ، وتمتلك كل شخصية من الشخصيات ما يسمى بالمويو أو آلية السحر
المؤثرات الأسلوبية الفضاء الجمعي والروحي والجسدي الذي يقوم بالجمع بين
التي توفر له السايسو أو القوة على التحرك والفعل خلال لحظات الفرع
المشاهد وبين المؤدى في مشهد الرقص، ويتمكن المشاهد من الانتقال إلى عالم
والرعب
الجانب الشرقي في مدينة نيويورك عن طريق هؤلاء النسوة اللواتي يحضرن

"المشاركة فى العوالم"، ويزداد الرقص والفناء ويزداد التفاعل الديناميكي بين قوة النمو وبين قوة الموسيقى والرقص.

وأحد المهام الأساسية للغة فى الثقافة الأفريقية التقليدية هى مهمة توفير التفسير المنتظم لما يجرى بالكون، فالكلمة المنطوقة تستخدم لإطلاق المسميات على الأحداث، ولإضفاء الشكل، والانتظام، وفى المعتقدات الأفريقية التقليدية، يمنح مفهوم النمو أو الكلمة المنطوقة للحياة الشكل الحقيقى، وتشرح جنيفاً سميدزمان فى كتابها بعنوان الحديث والاعتراف أهمية الكلمات واللغة فى الثقافة الأفريقية التقليدية حيث لا تبدو مظاهر الحياة فى كامل قوتها سوى بعد أن تكتسب المسمى الخاص بها، وحيث لا يعتبر الترياق فعالاً سوى بعد استخدام كلمات الرقية المصاحبة له (سميدزمان: ٧٨).

وتقوم شانج أيضاً بتوكيد دور التراث الشفاهى ودور القوة فى المراسم التى تقوم الكلمات والموسيقى والرقص بالتعبير عنها، وبالتالي، يتحرر العمل المسرحى من المفاهيم الكلاسيكية الغربية بشأن المسرح، فهذه التقاليد تعود إلى أرسطو فى الأصل وتتعلق باثنين من الأفكار هما فكرة المحاكاة للطبيعة وفكرة التطهير، فالمأساة تحاكي الفعل الجلل عظيم الشأن والهدف هو التطهير أو التنفيس عن عاطفتى الخوف والشفقة، وفى دراما المحاكاة، يلزم الفصل فى صرامة بين المشاهد وبين الأحداث والمؤدين، ولكن فى دراما التواصل التى تتمثل فى القصيدة الشعرية فإنه ينبغى - على النقيض من ذلك- المشاركة الجمعية من

جانب المشاهدين للمساعدة على تفسير الأحداث (هيل: ٦٢-٦٣). ومن أمثلة هذه المساعدة مشهد تماسك الأيدي داخل هذا العمل الذى يقوم طاقم التمثيل بأدائه أولاً، وبعد ذلك، ينضم مجتمع المشاهدين إلى هذه المراسم، وفى هذا المشهد، تأخذ النساء السبعة فى الفناء لأنفسهم أولاً ثم فى الفناء للمشاهدين، وتزداد وتيرة المشاركة، وتتكرر الحواجز بين الجمهور وبين طاقم التمثيل.

وتقوم كريستال - السيدة المأساوية ذات اللون الأحمر - بالمساهمة فى نقل الجمهور من العالم الحرفى إلى العالم الميتافيزيقى الذى يمكن فيه مناقشة التجربة المسرحية ودور هذه التجربة فى إثراء الحياة والمجتمع ودعمهما معاً، فالمأساة التى تحقيق بولدى كريستال وويلى براون، ناعومى وكوامى، ليست من المأسى المعتادة بالمعنى المتداول للكلمة، فكل منهما لا يلقى حتفه دون جدوى، ولا تنتهى المسرحية بالفعل بحادثة الوفاة بل تصبح تلك الحادثة بمثابة مراسم جديدة من مراسم تقديم القرابين التى يرى وول سوينكا أن لها القدرة "على التطهير وعلى الابداع وعلى تحقيق الروح الجماعية" (سوينكا: ٤٠)، وهذه التجربة تخدم فى الواقع مجتمع النساء على خشبة المسرح ومجتمع الجمهور من أمامهم، فالجميع يشعر بالترابط بسبب هذه الحادثة المأساوية التى تدفع بهم إلى التفكير فى المفزى من وراء وفاة هؤلاء الأطفال، وبعد الاعتراف الذى تدلى به كريستال، وبعد مشاهدة المجتمع لما يجرى، فإن التضحية بهذين الطفلين البريئين تسمو بالحادثة المأساوية من المستوى الفردى إلى المستوى الجمعى، ومن المستوى الحرفى إلى المستوى الميتافيزيقى ومن فعل الموت إلى فعل الميلاد

الجديد، وفي ذلك كله يظهر مفهوم إعادة التجسيد للاستمرارية الأفريقية من المسرح أداة من أدوات شفاء الجروح ، لكانت فانس وجاكسون من بين النطاسيات داخل الدائرة التي لا تتوقف عن العمل منذ البداية وحتى النهاية والتي تعود المهتمات باستجلاب الدواء ، وفي عام ١٩٨٥ في الحقيقة كانت فانس أول امرأة

للعمل من جديد. من السود تشترك في عرض تليفزيوني على الهواء (ليلة السبت) ، وهي بذلك

تسير وتلتقي دورها التاريخي المأساوي لنا بالسيود اللواتي عرضت قلن وينكا الكونغوليديتيل مثل المسالينج

إلى التلاؤم في بوليفيا السينمائي. من الدراما الإغريقية ومن الدراما في عصر الملكة

إليزابيث، وبدلاً من ذلك، يتم في القصيدة الشعرية المعروضة توسعة القوة التي وتُسخر الشخصيات الكوميكية التي تقدمها فانس المشاهد دون أن ينال ذلك

تمتع بها الأعراف والمراسم فعملية الشفاء والبعث والميلاد الجديد قد بدأت من حيوية الموضوعات، لفانس تهتم بالشخصيات المتنوعة التي تنمض دور

بالنسبة للنساء وبالنسبة للجمهور معا، وتتهم شانج الجماليات بالدراما بما في المهرج الأسود المعروف، ويكاد هذا العنصر المكافئ أن ينقلب على رأسه في ظل

ذلك من جولانج رومزية وواقعية، فالتحول لا يطرأ بصورة ضمنية بل إنه يحدث التراجيديا الإنسانية المعروضة ، فالخط القاضل بين المأساة والمهارة خط واه

بالفعل من أمامنا، والعمل برمته يلقي المزيد من الضوء على عدد من النقاط التي يرتقى بالشخص العادي والحياة الحقيقية التي يحيونها إلى مرتبة الأبطال التي

يقوم سوينكا بمناقشتها في مقالة فلسفية بعنوان "المسرح الرابع" حيث تقوم وفي دعه يعيش داخل اللون ، تعبر الشخصيات بمثابة المعركة التي يمكن من

بالبحث في كل الصلة بين الدراما وبين الديانة والخرافة عند قبائل البوروب، ويرى خلالها رؤية كل العورات الاجتماعية في محاولة البحث عن الطرق التي تسبح

بالسوينكا أن الفعل المسرحي الأفريقي يقع في عالم الروحانيات بأفريقيا، أما

الحائط الرابع، فهو الاستمرارية التي تحدث بين الماضي والحاضر والمستقبل أي

وتستخدم جوديث جاكسون فن الهجاء لتفكيك وإعادة تركيب الأحداث

بين الأجداد وبين الأحياء وبين لم تحن لحظة مولده بعد، وتفيد المراسم والقرايين

الجارية ، وتعرض جاكسون للعديد من الشخصيات النمطية والأساسية

في تهدئة القوى الكونية وذلك من أجل أغراض التوحيد بين العوالم المختلفة ومن

والروحانية والعادية والشهيرة ، وتتناول أعمالها القضايا التي تؤثر في الوعي

أجل سد "الهوة الانتقالية" التي يتسبب وجود الإنسان في خلقها منذ الأزل (أولا

والضمير القومي ، ولا تخشى جاكسون من التعبير عن الآراء السياسية التي

نيان: ٤٨).

تعتقها ، وتقوم باستخدام فن التعبير الصامت وقتون الحركة والموسيقى والفديو

ويرى سوينكا أن الهدف من الدراما المساوية هو تنمية الشعور بالرفاهية لدى
أما تولاى دافير مؤلفه الأغنية إكس ، فهي واحدة من الكاتبات السود التوالى
يقلح بتجاربها في العمل داخل الدراما مع تأليفها لقصص ، وحتى بالنسبة للنزول الثقافي الجديدة
تعرض ما عيّن في هذه الأدبيات لأفكار من كراء وقد كانت في حد ذاتها على أشبه ما كانت
السبعينيات حين تكاتف الشعراء مع الموسيقيين من أجل البحث عن طريقة
تستمد الدراما القوة من الجمع بين مراسم الرقص وبين الصوت والأغنية وذلك
للجمع بين الكلمات وبين الموسيقى في عالم الجاز، وهذا إنجاز بوهيمي وطبيعى
حتى يمكن التوصل إلى تحقيق هذه القوة التجديدية الجمعية، ويذهب سوينكا
تصبح الأشعار فيه من الحوادث المسرحية خاصة أن الأوبرا والجاز يبدوان
إلى أن لهذه الدراما المساوية الجديدة مهمة اجتماعية إيجابية هي بحث الحيوية
متأخرين على السطح، وفي الأغنية إكس تستخدم الكاتبة اللغة الشعرية لعبور
الهوة الجبلية التي كانت في وقتها كادامه ولوريسين وفريدريك لاملن اللومها أنفلوا الخوض
الأبناؤا المتأثرين من عالمهم الأوتوبية الأنظمة مثالية الموجهة في المشاكل التي التخزية
والذي الذي تصل إليه ، والنص بأكمله يؤدي بالفناء ، ويقوم بالتبويه بأحد أهم
الثقافية في العالم الغربي... فالعمل المسرحي يتمتع بالقدرة على إعطاء المعنى
الأبطال في تاريخ السود الثقافي أى ما كולם إكس.
كما أنه له القدرة على التحرر من الفكر الغربي (هاربون ١٩٧٢ : ١٩٥)، ويعكس
ويظهر الابداع في فن الأداء في مسرحية ضوء القمر المشبوه على يد روبي
موقف هاريسون بالطبع الأيديولوجية التي ترفعها حركة الفنون السوداء في
ماكولى ولورى كارلوس وجوديت جاكسون ودانيترا فانس وأنا ديفر سميث،
الستينيات والتي تنادى بإعادة التقييم الجاد للفن والأدب الأسود مع ضرورة بناء
ويختزل هذا الفن بدوره الأداء الفردي الجديد الذي يتضمن فيما يتضمنه
المسرح الدرامي الذي يعكس الهوية الثقافية السوداء والذي يعرض لأعمال
الرقص والموسيقى ووسائل الاتصال الأخرى من أجل تمكين الحوادث بالقصة
الأفنية المنطقية مثل ما لا يمكن يدركه من هذا الفن المعكس تاريخيا لانا لورى وكلها من
مع لأعمال التي المعينات على أخرجها المسرح لا تقوى البعض على حيلة الأفلام الثقافية
التمركز حول الذات ونحو المزيد من الفهم، لكن ذلك في الواقع يبقى جنسًا -
الغربية من أجل البحث عن المسؤولية الثقافية الجديدة تجاه المجتمع الأسود -
من الأجناس الجديدة التي تقع على الحواف الجمالية للمسرح حين تصبح
وذلك بالتركيز على الجماليات المستمدة من الشتات الأفريقي.
القاعدة السائدة هو أنه لا توجد قاعدة على الإطلاق.

وتستلهم هذه القصيدة الشعرية التي تقوم شانج بعرضها -روح تلك الأيديولوجية التي تقع وراء حركة الفنون السوداء وتقوم برفض تقاليد الواقعية الغريبة في الدراما وتستبدل ذلك بجنس من أجناس المسرح يجمع بين الطقوس الشعبية السوداء وبين الرقص والغناء والرواية، بل، وأكثر من ذلك، فإن استخدام الصوت المميز للمرأة السوداء يسهم في تفكيك الصورة السائدة حول المرأة، فكل من المشاركات بالعمل تقوم برواية قصة مختلفة في محاولة من جانبهن لإعادة بناء الهوية الأنثوية للمرأة السوداء كما تراها الواحدة منهم، وتفيد التجربة التي تحملها كل قصيدة من القصص في توكيد الذات وفي الشفاء النهائي عن طريق الإحساس بالجدارية الذاتية في النهاية" أشعر بالحب الرقيق ينساب بداخلي ولا ينهال أحد بالصفحات على وجهي" (ص ٤٦)، وتتردد نفس العاطفة عند بقية النساء اللواتي ينبغي أن يؤكدن أن الحب الذي يشعرن به حب "جميل" ومقدس وسحري ومتعدد الجوانب.

وتحاول شانج في العمل أن توضح التحول الميتافيزيقي الذي يطرا على المرأة السوداء الناضجة من أجل شفاء الروح وتجديدها، وتقوم كذلك بإلقاء قفاز التحدي في وجه الأشكال التقليدية للدراما الغريبة وذلك عن طريق القواعد الجديدة التي تضعها لتهجئة الكلمات أو لاستعمال أدوات الترقيم والتركيب النحوية، فشانج تتبنى العامية السوداء وتتحدى الجمود في الإنجليزية المكتوبة، بحيث تقوم باستخدام اللغة على مستوى من المستويات الوجدانية يتيح للجمهور أن يستوعب بصورة كاملة هذه التجارب والرؤى الشخصية، وتستمر رواية

الأحداث بالعامية فى تلقائية مثلما يحدث على يد رجل الدين الأسود أو على يد الكاهن فى إفريقيا، وتتطلب هذه الطريقة فى الرواية المشاركة النفسية والجسدية من جانب الجمهور ، فشانج تعرض تلافيف وتعقيدات الحياة الخاصة بالمرأة السوداء بينما تقوم فى الوقت نفسه بإلقاء الضوء على عدد من القضايا المتشابكة التى تخص المرأة بوجه عام مثل قضية الهوية أو قضية الوجود، وتعترف شانج بأنه يتعين على المرأة السوداء أن تلتزم بإعادة البناء الذاتى "توصلت لقرار بأن احمل المياض فى الأكمام/ وأن أرفع لواء هذه الأشعار على اللبن الذى أفرزه، وأن استمر فى عد الأيام بعد أن هرب الشعراء من الرجال خوفاً من الاتساخ" (شانج ١٩٧٨: ١٦).

وطبقاً لسوينكا، يلزم أن تتدخل الآلهة فى إفريقيا لمساندة الجهود الإنسانية الرامية إلى حل المشكلة الوجدانية المتمثلة فى الوجود وعدم الوجود وللتأثير كذلك على قوى الطبيعة (سوينكا ١٩٧٦: ١) وفى مسرحية شانج، تسنح الفرصة أمام التحدى الميتافيزيقى للوجود والهوية حتى يقوم بالتعبير عما يختلج بالنفوس من العدمية والفرقة وهما من نتاج العبء المزدوج الثقيل الذى يتمثل فى الحياة ببشرة سوداء، وفى صورة امرأة، وذلك فى مجتمع تقوم قيم الرجل الأبيض بالسيطرة عليه " فكونى حية، وكونى امرأة وكونى ملونة مشكلة ميتافيزيقية لم أتغلب عليها بعد، والروح عندى قديمة للغاية ولا تفهم تماماً عملية الفصل بين الروح والنوع، أما الحب الذى أحمله فهو رقيق بما فيه الكفاية ولا يرتد حتى ينهال بالصفعات على وجهى" ص ٤٥.

وتواصل شانج البحث حول صعوبة العيش للمرأة السوداء في المجتمع الذي استعادة القوة الروحية لا تمثل عملاً من أعمال البقاء فحسب بل إن ذلك في يعج بالتفرقة العنصرية والجنسية، وتقوم برفض ثنائية ديكرت التي تفصل بين النهاية دعوة للتحويل الجمعي الذي يبدأ بمحاولة البحث عن الذات، وهذه الروح والنوع والتي تجعل كلا من النساء في هذه القصيدة الراقصة تشعر بتجربة الواقعية الروحية بدورها شكل من أشكال الحيوية الاجتماعية ، وهي بطبيعتها الإحساس بالخواء بسبب ضرورة البقاء في عالم يدور حول الرجل ويقلل من وأهدافها قوة أخرى من بين القوى السياسية الموجودة.

قيمة المرأة، " وتخلو كل من هؤلاء النسوة من الإيقاع ومن النغم " (ص ٣) ، وتحاول

الوقوف على الواقع من التطوير واستعادة الذات الموحدة للكثير أغنية البقاء المنفيين والمظلومين وذلك من خلال الألفاظ والأصوات والمطويات الأولى بغنى التهوّل في الكلمات التي لا تخلو من أمن تلجّس الطيور والحيوانات والأحجار في فضاء الحياة المظلمة والظلمة أو على الهروب من إفساد الحقائق

المادية، فالقوى الروحية تسهم في توجيه الشخصيات حتى يتحقق الوعي ولكن التحول العميق وال ميلاد الجديد يحدثان بعد استدعاء القوى المتسامية المتكامل ، وعملية الأداء تنتقل بالحيوية الروحية إلى المشاهد، وتساعد الميثاقية عن طريق الصلوات والبراسم وتماسك الأيدي، فهذه الروح الجمعية أيضاً على تحقيق التفسير داخل الفكر والقلب البقاء فوق هذا الوجود الفردي المنعزل لكل منهن لإشارة هنا إلى اختلاف المنظور السياسي الذي تتوصل مع المرأة الأخرى،

المسرحيات، في الأعراف الروحية التقليدية بإفريقيا، توجد كذلك القوة الإلهية التي تشاطر لنا ديفيز سميت أو إلهن لولاني دافيز ، تبقى السياسة في مقدمة الأحداث هذه القوى بالأوريساس، وتشتمل على ثلاث من الآلهات هن أوشون، ويمايا وأوبا، وذلك عن طريق تناول حادثة معينة أو شخص معين وفي رجوع القصص لكيا، ويتوصل الكاهن الأفريقي لبعض من الصلة مع هذه الآلهة عن طريق التعاويذ كوترون ومويو لعائشة رحمان والسيكولاته البيضاء للوري كارلوس واعتصاف وبعض المراسم، وهو ما تقوم شانج باستخدامه في هذا العمل حيث تقوم النساء معالي لروبي مأكولي ودعني أعيش داخل اللون لدانيرا فانس تتراجع السياسة بتأكيد أهمية تسمية التجربة والاحتفاء بها عبر الكلمة والأغنية كما تقول السيدة قليلا ويتم التركيز على النضال الداخلي الذي يعتمل في نفس الشخصيات بسبب ذات اللون البني :

عدد من الظروف الاجتماعية المعينة التي ترتبط بعدد من السياسات العرقية أو

شخص ما، أى شخص لدعم النصوص ، وهى تمثل محاولة الحركة النسائية الأفرو أمريكية من أجل البحث عن الريف حائقة الخلال الأسلوب الذى يتصف بالحدة وبالوضوح وحاليا، فى هذه اللحظة من لحظات التاريخ، تعتبر أنا ديفيز سميث بدورها أحد أهم وأن يقوم بإحضارها الفنانين بالمسرح فى أمريكا، وفى عام ١٩٩١ ، استطاعت الوصول إلى برودواى عن طريق تعرف ذاتها للفرد للعمل الذى كتبه بعنوان النيران فى المرأة ، ومنذ ذلك الحين، بدأت سميث الصعود بسرعة على سلم الشهرة ، فمنذ العروض الأولى لأعمال جورج س. وولف ونتوزاك شانج لم تستطع مسرحية "تجريبية" لكاتب أو فى هذه الأوقات الصعبة لكاتبة من السود أن تبعث على الانبهار فى عالم المسرح وأن تثير الانتباه على المستويين القاريين، الكنية والتحليل القمل (النيران فى المرأة) يظل أيضاً جزءاً من سلسلة من المقطوعات المسرحية القصيرة التى تقوم سميث بجمعها تحت عنوان على بعد أن ظلت مئة لمدة طويلة الطريق : البحث عن الشخصية الأمريكية، وجميع المقطوعات بالعمل تقوم بلفها الصمت لوقت طويل بالتركيز على حادثه تحلافيه معينة ، وتقوم سميث بإجراء المقابلات مع عدد من النساء والرجال والشباب حتى يعرض الواحد منهم وجهة النظر الخاصة به إزاء الموضوع ، ثم تقوم بلعب دور كل شخصية من هذه الشخصيات وذلك عن طريق أو جمالها اللانهائى استخدام الاعترافات الشفوية التى يدلى بها الواحد منهم أثناء إجراء المقابلات، والهدف النهائى من هذا كله هو تجسيد دور الكلمة المنطوقة التى تكشف عن جوهر الشخصية الإنسانية والتى تجمع بين أنواع الأداء الذى تقوم به مجموعة مختلفة من الشخصيات وذلك فى إطار من السياق الواقعى الذى تتميز به أعمال سميث على خشبة المسرح.

فهي ما تزال نعمة دون إيقاع

ويلزم التقنى بالإمكانات التى تحملها (ص ٤-٥).

ويحاول الإنسان التأثير فى قوى الطبيعة بمعاونة الأوريساس وذلك لتوفير نوع من الصلة مع الآلهة، وتستخدم شانج التقاليد الروحية الأفريقية حتى تبدأ عملية الشفاء والتحول لدى كل من النساء "دعها تولد، ودعها تعامل فى حنان" (ص ٥)، وتنتهى المسرحية بمشهد تماسك الأيدي، فالكل فى واحد ، والشفاء يتحقق بعد "نزول كل الآلهة إلى الباطن" وبعد ضرورة الانفتاح على الذات (ص ٦٠-٦١).

وهذا التفاعل بين الرموز فى عالم الروح وبين الطقوس المحسوسة يقوم بتسهيل التواصل بين قوة البشر وقوة الروح، ويذهب جاي رايت إلى أن هذه النظرة موجودة كذلك عند الأكان فى غرب أفريقيا فالفرد فى تلك القبائل "يرى التراكم فى التجربة والمعرفة، ويرى الانسجام والإبداع فى الكون، ويرى الوحدة فى العالم الاجتماعى والمادى.... وكل ما هو ضرورى هو الحاجة إلى السيطرة على التجربة، وهذا هو الدور الذى تقوم الطقوس بأدائه" (هاريسون ١٩٨٩: المقدمة، ص ١٤) ومن الأساسيات بهذه الطقوس مفهوم الآز أو قوة الحياة الكامنة فى جمع عناصر الكون، وطبقا لمعتقدات الأكان، فإن أنواعا من الكائنات غير الحية مثل الأغاني والموسيقى والرقص تمتلك القدرة الخاصة بها والتى يعرفها هاريسون بأنها قوة النمو، وبالتالي تقوم النساء فى مسرحية شانج بعملية تحويل

للتجربة التى تمر بها كريسثال. وكما تقول إحداهن فإنها تجد الله بداخلها وتجذب ذلك تماما، ص٦٢، وتعطى الأنشودة المعنى للتجربة، هذه الأنشودة التى تبدأ فى تردد ثم تزداد قوة عن طريق التكرار، ويثور فى اللا شعور الإحساس بنوع من الواقعية الوجدانية يتصف بالتوازن فالولوج إلى عالم الروح جزء هام من عملية إمالة اللثام عن "المشكلة الميتافيزيقية" التى تتمثل فى ضرورة البقاء على قيد الحياة وفى البقاء كامرأة وفى البقاء كملونة (ص٤٥).

ويقوم رجل الدين فى الكنيسة السوداء عادة بتنشيط قوة الكلمة المنطوقة عن طريق أسلوب المناجاة والاستجابة ويستخدم الغناء والإنشاد لإيجاد الصلة الميتافيزيقية مع الروح، ومراسم الاعتراف فى الحقيقة من سمات المجتمعات الأفريقية التقليدية فالصلوات التقليدية التى يقوم الأكان بتأديتها تتكون من عدد من المطالبات والمناشدات وأسلوب المناجاة والاستجابة أحد الوسائل التعبيرية الهامة بين الناس وبين الآلهة، وأثناء الصلوات، يعبر الحاضرون فى كثير من الأحيان عن موافقتهم على ما يجرى بترديد عبارة "أمبا أرا" أى أن تلك هى الحقيقة، أو ترديد عبارة "يون: أى التى تعنى "تماما فى الواقع" (هو لوى: ٢١٩)، وتقوم شانج بدورها باستخدام أسلوب المناجاة والاستجابة فى هذه الأبيات:

السيدة ذات اللون الأصفر

الحب الذى أشعر به رقيق لدرجة لا ينهال بها بالصفعات على وجهى

ملاحظة:

السيدة ذات اللون البنى

الأرقام المستخدمة مستمدة من المصادر التالية :
الحب الذى أشعر به جميل لدرجة لا ينهال بها بالصفحات على وجهى

أعداد السكان وأعداد الأمهات تحت خط الفقر فى
السيدة ذات اللون الأرجوانى

- "حقائق الأمور" فى إسفيس ، مايو ١٩٩٠ .
الحب الذى أشعر به قدسى لدرجة لا ينهال بها بالصفحات على وجهى

- حوادث الاغتصاب فى "حقائق الأمور الأخرى" التعاملات مع الشيطان
السيدة ذات اللون الأزرق
والأسباب الأخرى للاضطرابات، بيرل كليج، نيويورك : بالانتين ، ١٩٩٣ (حوادث
الاغتصاب) أشعر به سحرى للغاية (ص ٤٦ - ٤٧)

وتتضمن السيدة ذات اللون البنى رقص للنوعىة فى الاحتفالين وتقوم بهما جافى
النساء الأخرى والمرشدات المعنويات للحرارة السوداء، تحرير إيمان وبيت، سياتل، مطبعة
ويجيل ذلك، تبدأ مراسم الكلمة والاعتراف، وهذا جزء هام من أجزاء التجربة
الروحية فى العالم الجديد، وتأخذ السيدة ذات اللون البنى فى رواية القصة التى
- الفقر بين السود فى أميركا فى "حقائق وأرقام : الهوة المتسعة فى الثروات"،
خبرها الجميع.
مجلة السود، يناير ١٩٩٢ .

لا بد أن هذا منزل من منازل الجان
- النساء بالسجون فى "لا تسجن المزيد" لسين رنيولدز، المرشد الصحى
للغذاء الغنىة الأخرى دون مغنين

ودون الصلوات والجنس وتكوين الأسرة فى حالة السود فى أميركا، بلايتيل
بنجامين، مارس ١٩٩٢ .
مجرد أصوات منفردة متقطعة

الجنسية أو الطبقية ، وفي الدائرة الدرامية لأدريان كيندى ووفاة آخر الرجال
أود أداء لا يرى
السود لسوزان لورى باركس وليليان لنتوزاك شانج ، يبرز دور السياسة من جديد
بالعبارتها من القوى المضادة ، ونظراً إلى أن جميع القوى تظل غير مرئية تماماً،
فانه يتم التركيز على النضال النفسى الداخلى للشخصيات الرئيسية ومحاولة
هل نحن من أبناء الرعب؟
كل منهم استخلاص المغزى من وراء كل هذه الفوضى التى تدور أمامهم.

ما هذه النكات؟
وبعيداً عن الرواية السياسية، يظهر وعى مواز داخل النصوص بالسياق
الاجتماعى الأول الذى حياها المرء (صورة المرأة) مباشرة بعملية البحث عن المغزى،
فالسباسات الشخصية تتعدد إذن وتضيف المنظور الجديد إلى الانشغال الكونى
وتتطلب التعليمات المسرحية وجود مسرح معتم ثم يأتى صوت الموسيقى،
الأوسع بالبحث عن الهوية وعن البقاء ، وفي هذا الصدد ، يحدث بعض من
وتتلاشى الأضواء الزرقاء الخافتة، وتذلف النساء إلى خشبة المسرح الواحدة تلو
التلاقى بين الروايات الشخصية والروايات السياسية ويبرز دور المرأة فى
الأخرى من عند أبواب الخروج، وتكاد أوصال الواحدة منهن أن تتجمد من جراء
المحافظة على الأمل ، وفي الاهتمام بمصير الأطفال والعائلة بما فى ذلك العائلة
الحزن والألم، ويسقط الضوء على السيدة ذات اللون البنى التى تلقى بالاعتراف
المنسعة داخل المجتمع ويبيع إزدیاد العنف على القلق وما تنفك حوادث
الأهل بشأن حال المجموعة، فكل منهن نصف نعمة مبعثرة، وهذا تعبیر مجازى
الاعتصاب والجرائم العنصرية والجنسية والإرهاب والفقر والفساد السياسى فى
عن حالة الإنكسار التى يشعرون بها كى كاتبات نزال المسرح منهن موهبة كليات، لوظهر
مرحلة جالت إلى تحرير السود المنفلت من التوطيد فى الحياة التى تعانى على كل عاقل من الإنسان
الإحساس بالاعتراف بالظلم وعانى الكثرة إلى الجمع الشامل فى محاولة اليموت للصوت وكثير من
علامات التحولات على قوائم اللامع بالأسباب الأكثر فى العالم من التحولات فى الأضواء التى تقطع دق هو
الارتداد الذى يعطى بأشياء، النفس المتأزلة الذى يعطى الأبطال فى لغة يعطى بالحرود
وتستخدم السيدة ذات اللون البنى قوة المتلقية وتبعث القوة الجديدة أو القوة المتأزلة،
وفي هذه اللحظة على وجه الخصوص، تنفك طلائع الخداع ويحدث التغيير.

فلتبدأ أغنية الكتاب المقدس

وليبدأ الإيقاع

دعها تولد

دعها تولد (ص ٥)

ويبدو أن الإحساس بالضيق الذي ترزح تحته المرأة موضوع من الموضوعات الأساسية لدى شانج، بحيث تندفع الواحدة من هؤلاء النساء إلى التفكير في الانتحار بعد أن تصل إلى "أقصى نقطة ممكنة من ألوان الطيف" وهي نقطة تحمل في طياتها كذلك الحركة نحو الاستقلالية ونحو تحقيق الذات كامرأة، وعندما تنتهي السيدة ذات اللون من هذه السطور تحيط بها بقية النسوة الملونات ويأخذن في توكيد الغرض الجمعي وهو رواية قصة "البنات الملونات ممن يفكرن في الانتحار وممن يتحركن إلى أقصى نقطة من النقاط بألوان الطيف" (ص ٦)، ثم، في النهاية، يتحقق الشفاء ويحدث التماسك بالأيدى، والميلاد الجديد والتحول في طبيعة روح الهوية لدى المرأة السوداء فبدلاً من أن تبقى "نصف نفمة" مبعثرة هنا وهناك تبدأ هذه المرأة في حب ذاتها، ومثل "قطرة الندى بالأسحار أو نسمة البرودة في مطلع النهار، تتساب القداسة من داخل كل منهن، وهذا الانتقال من حالة التخفى والاعتماد على الرجل إلى حالة النضج الأنثوي وحب النفس يتخذ شكلاً رمزياً هو شكل ألوان الطيف، كما تشرح شانج في مقابلة مع كلايف بارنز عام ١٩٧٦.

وتوضح شانج فى هذه المقابلة لم قامت بكتابة المسرحية "فالسبب فى تسمية المسرحية بأنها للبنات السود هو أنها كتبت لهذا الغرض، فقد أردت أن تعرف هؤلاء الفتيات عددا من المعلومات لم أعرفها من قبل وأردت أن يعرفن ما معنى أن تصبح الواحدة منهن امرأة ناضجة وهو ما لم أعرفه من قبل، فكل ما توفر لدى كان مجموعة من الحكايات والأكاذيب وأردت أن تعرف الفتيات إنهن غير وحيدات وأن النساء البالغات تفكر فى كل منهن وتستمر فى هذا التفكير" (ليستر: ٢٧)، وفى الحقيقى، فإن هذه القصيدة الراقصة تقوم بالبحث فى هذه التجارب الوجدانية المؤلمة جسميا حيث تجد الفتاة الشابة نفسها وجها لوجه مع "مراسم البلوغ"، وتقوم شانج بتصوير ضياع العذرية وما يتلو ذلك من ألم عاطفى وأعراض للحمل لم يتم الاستعداد لها، مع الفزع الذى ينجم من ضرورة تجربة عملية للاجهاض غير الشرعية قد تؤدى لفقدان الحياة:

تفتح الساق

ويبدأ القلق

وتحرق العيون

وتتدحرج نحو الأفخاذ

أشعر بوخز الألم فى الرحم

وبرائحة الفئران فى الحلق

لم أود ذلك حقيقة

ولم أفكر فى ذلك المرة

كان الأمر مجرد يوم من أيام الأجازة

أزبحوا كل هذه الدماء

عظامى تتحطم مثل قطعة من بسكويت الأيس كريم (ص ٢٢)

ويتم ترتيب الحوادث بالمسرحية بطريقة تزيد من الرعب والفرع حيث تبدأ كل واحدة من النساء فى تعرية نفسها وفى الحديث عن الخبرة التى مرت بها وعن الألم الذى تحس به، ثم تأتى لحظة الذروة حين تتخلى السيدة ذات اللون الأحمر عن التخفى وراء قناع القاص وتكشف عن هويتها، فهى كريستال التى قام المتقندر ويلي بإلقاء طفليهما من النافذة بالدور الخامس، دون أن يعبا بصراخ الجميع، وقبل أن يتسبب العرق منه وهو يعلن للجيران أنه سوف يقوم بالزواج منها "ووقفت بجواره عند النافذة، وناعومى تحاول الوصول نحوى وكوامى يصيح ماما، ولكن كل ما استطعت عمله هو الهمس بينما يقوم بقذفهما" (ص ٦٠).

وتدفع هذه القصة المخيفة النساء الأخريات إلى النظر بداخلهن لاكتشاف ذلك الشئ الغائب فى حياة كل منهن، ويتلو هذا المشهد الذى يشبه الكابوس

مشهد ثان تحاول فيه شانج أن تبرا المشاهد من كل هذا الألم "دعنا نولد/دعنا نولد/ دعنا نعامل برقة" (ص ٥)، وتظهر الحاجة إلى التطهير الروحي وإلى الميلاد الجديد وإلى التماسك بالأيدي:

السيدة ذات اللون الأحمر

كنت أفتقد شيئاً ما

السيدة ذات اللون الأرجواني

شيء هام للغاية

السيدة ذات اللون البرتقالي

شيء يعد به الناس

السيدة ذات اللون الأزرق

تماسك الأيدي

السيدة ذات اللون الأخضر

الأصابع بالقرب من الجبهة

السيدة ذات اللون الأرجواني

تماسك الأيدي (ص ٦٠ - ٦١)

وبالفعل، تتماسك الأيدي في أحد المراسم التي تجسد الارتباط والتجدد في
دراما التواصل، وهو ما يلفت النظر كذلك إلى الدمار الذي وقع بالماض وبالتالي
يستطيع الإنسان أن ينتقل إلى درجة مختلفة من الوعي تسود فيها أواصر الأخوة
والمحبة بدلا من مشاعر العزلة والصمت.

وتقوم السيدة ذات اللون الأزرق بتحديد ذلك الشئ الغائب بنفسها، وهو
التماسك بالأيدي، أى المشاركة والعطاء والتلامس من أجل استخراج أحاسيس
الحزن، وتستجيب كل النساء باستخدام الكلمات التي تتجح في وصف هذا
التماسك بالأيدي الذي يتم بصورة هادئة وقوية وصافية ومعبرة مع الشعور بأن
كل الآلهة تدخل في باطنى/ وأنفتح على كينونة نفسى" (ص ٦١)، وتتوطد الصلة
مرة أخرى مع العالم الروحي، وكما هو معروف تقليدياً، فإن أعراض الحزن قد
تؤدي إلى حالة من الحالات الروحانية الشديدة، وعندئذ، ينبغي أن يتدخل أى من
رجال الدين لتهدة النفس، وهو ما يحدث في عدد من المراسم عند اللوفال
بزامبيا حين يقوم المعالج باستدعاء ظلال الأجداد التي تسكن جسد المريض
والتي تسبب المرض، وفي هذا الصدد، تؤدي حركات للرقص ترتبط بكل قبيلة
قبل أن يعطى المعالج الدواء للمريض وقبل أن يحاول استئصال شأفة هذه
الظلال عن طريق استنشاق البخار المتصاعد من الدواء وعن طريق أداء بعض
الرقصات" (هوخ سميث: ١٧٢)

ويفيد مشهد الملامسة فى تهدئة روع هؤلاء النساء جسمياً وروحانياً، كما
يؤدى بهن إلى إظهار المساندة لبعضهن البعض، فهذه المراسم تسمح لهن بالولوج
إلى عالم يحتوى على قوة أكبر مما يستطعن أن يملكنها، وبالتالي يمكن للواحدة
منهن أن تبرا مما تشعر به وأن ترتبط بهذه القوة الروحية حتى تخرج من حالة
العدمية وحتى تشعر بالانتماء وسط المجموعة كما تقول السيدة ذات اللون
الأحمر

اشعر بالوخم

ولا أرى أية شجرة

سوى تلك التى أرتى بين أحضانها

واشعر بالنسمات

وبندى الأسحار

ومسرى البرودة أول النهار

وتلتف الشمس من حولى

ويرتفع الضياء

شمرت بالبرودة ثم الدفء

مازلت طفلة

أقوم بنسج الملابس للقمر

وأنا أنرف الدموع (صـ٦٣)

ويعنى الميلاد الجديد حالة من الارتباط الجديد بين النضال الجسدى والميتافيزيقى الذى يدور داخل المرأة، وفى المشهد الأخير تدفع حالة الوخم والعمية التى تشمر بها كريستال إلى أن تفكر فى الانتحار، ثم يحدث الانتقال إلى حالة جديدة من حالات التألف مع النفس والكون والطبيعة وبقية النساء من حولها، وفى المعتقدات التقليدية بغرب أفريقيا، توجد فى الحقيقة قوة من قوى الحياة تتمثل فى جميع العناصر بالكون، وبالتالي تستطيع هذه القوة أن تبعث الحياة فى الطبيعة حتى تؤثر فى شعور الإنسان بالرفاهية، وتمشياً مع هذه المعتقدات، تقوم السيدة ذات اللون الأحمر بوصف الإحساس بالتسامى والروحانية بينما تلتف الشمس من حولها وبينما يتأثر الضياء، وتحتضنها أغصان الأشجار ونسمات الصباح، ثم تأخذ بعد ذلك فى وصف طقس من الطقوس الجديدة تنتقل عن طريقه من حالة الأمومة إلى حالة الطفولة " شعرت بالبرودة ثم بالدفء"، فهى ما تزال طفلة تمر بتجربة الميلاد الجديد:

السيدة ذات اللون البنى

هذا كله من أجل البنات الملونات

اللواتى يفكرن فى الانتحار

واللواتى ينتقلن مع ذلك إلى

أقصى نقطة

فى ألوان الطيف (ص ٦٠-٦١).

وكما هو معروف، فإن التماسك بالأيدى طقس من طقوس الشفاء التى يقوم
السود فى أمريكا بممارستها، ويتذكر تشيستر هيجنز والدته جدته- التى عملت
كقابله وكمرضة- والتى ظلت تنال الاحترام حين طلب منها معالجة رجل يعانى
من حروق شديدة بالساق:

بدأت العمة شراج العمل فى الحال وقامت بتنظيف الجرح والرجل
ممدد على السرير أمامها، ثم أخذت تركع على ركبتيها واقتربت
حتى ترى الأمر عن كثب، وأخذت تغمض عينيها وهى تحمل شيئاً
فوق الجرح بيدها، ولم أسمع فحوى الكلمات، لكنها كانت كمن
يعادى الجرح، وبعد ذلك، قلّت حدة الألم عند الرجل لدرجة أنه
كان يبدو كما لو كان لا يشعر بأي ألم على الإطلاق ولم يسبق لى
رؤية شئ مثل هذا بالمرّة طيلة السنوات الثمانية التى كنت أعيشها
(هيجنز: ٢٦٦-٢٦٧)

وعندما استفسر هيجنز الصغير من العمه شراج عما فعلته أجابت لأنها كانت تتحدث مع الألم حتى تستخرجه وتعين عليها أن تحدد روح ذلك الألم وأن تقيم نوعا من الصلة معه حتى يقتنع بأن يرحل" وكانت العمه فى ذلك تمارس بعض مراسم الشفاء التى اكتسبتها من أمها وجدتها مع قبل، فوفقا للتقاليد الأفريقية، يمكن أن تتجح القوة بالكلمة المنطوقة ويمكن أن تتحدث العمه شراج مع الألم حتى يزول.

وفى نهاية المسرحية، تستدعى النساء السبعة الأنشودة الجماعية "أجد الله بداخلى/ أحبه/ أحبه بقوة" ويسود الشعور بحب النفس وتصبح هذه الأنشودة بمثابة الأغنية التى تقوم بتوكيد الذات وبالإعلاء من شأن الرفقة، وتأخذ النسوة فى الغناء للجمهور، وطبقا للتعليمات المسرحية، فانه "بعد لحظة الذروة بالأغنية تدخل النساء فى دائرة محكمة" تشبه دوائر الصيحات الدينية للسود أثناء القيام بالتعبد، هذه الدوائر التى انتشرت فى أمريكا بعد إعلان تحرير العبيد والتى ما تزال توجد حتى اليوم فى الثقافة السوداء بجنوب الولايات المتحدة وفى الحياة الدينية فى كل من جزر الهند الغربية وأمريكا الجنوبية وهايتى، وفى الثمانينيات من القرن التاسع عشر، يتحدث أحد الرجال عن الأمثلة الأولى لهذه الصيحات الروحانية حيث يلاحظ الأمر فى أحد الكنائس السوداء بمدينة جاكسون فى ولاية المسيسيبي، "الجنة أمامى، وسوف أواصل الرحلة، ولن أعود للوراء، فالجنة أمامى" (هولواى: ١٠٩).

وتنتهى المسرحية إذن بالطريقة التقليدية المعتادة فى القصص الأفريقية وذلك باستخدام صنوف المجاز والاستعارة التى تلقى الضوء على الرسالة أو على مغزى الأحداث، وتتصاعد الصيحات التى تعلن العيش " فى سعادة للأبد بعد ذلك " والشئ المهم هنا ليس هذه الصيحات بل القوة المتمثلة فى التحول وفى الشفاء عن طريق المقدرة على الاعتراف، بحيث تصل النساء إلى أقصى نقطة من نقاط الطيف بعيدا عن القلق واليأس والألم والإحباط، وبيزغ الأمل، ويحل الميلاد الجديد، وتتولد الثقة فى المزيد من اكتشاف النفس، وتزداد ألوان الطيف حيوية، وتحتمل الإحساس بالنضارة وبالجدة، هذا الإحساس الذى يربط بين هؤلاء النساء وبين بقية النساء فى الشتات وبين الأعراف فى التراث الروحى الأفريقى، هذا التراث الذى ينتمون إليه فى واقع الأمر.

(١) يقوم نيل ليستر بتعريف القصيدة الراقصة فى كتابه **نتوزالك شانج** : دراسة نقدية للمسرحيات، بأنها شكل من أشكال التعبير المسرحى يجمع بين الشعر والنثر والأغنية والرقص والموسيقى.

(٢) - قامت مجموعة كبيرة من الكتاب بانتقاد المسرحية بالتركيز على موضوع الأزمة بين الرجل الأسود والمرأة السوداء، ودفاعا عن شانج، صدر مقال لساندرا هولين فلاورز بعنوان "الفتيات الملونات: نص من نصوص الثمانينيات" فى منتدى الأدب الأمريكى الأسود، ١٥، ١٩٨١، ٥١-٥٤، وتحدث فلاورز فى هذا المقال عن نوعية العلاقات بين المرأة السوداء والرجل الأسود.

- راجع أيضا مقال نيل ليستر بعنوان "رجال شانج" فى مجلة الأمريكين الأفارقة، ٢٦، صيف ١٩٩٢، ٢٩-٣١٩ ويرى ليستر التعاطف الذى تبديه شانج نحو الرجل فى محاولته تحديد معنى الرجولة، ويصر بعض النقاد مع ذلك على أن شانج من بين المدافعات عن الحركة النسائية وأنها تقوم بالهجوم فى ضراوة على الرجل الأسود.

- راجع مقال هارولد كيرلمان "ليلة مع المتفندر ويلي براون" الذى يصف المسرحية بأنها قصة عنيفة عن محب عاشق ويزعم مقال ت. كليم بعنوان "لم يفعل أى شئ يلام عليه" والمنشور بمجلة تايم، يونيو ١٤، ١٩٧٦، ٧٤، بأن شانج تصور الرجل الأسود فى وحشية.

- راجع كذلك الهجوم العنيف الذي يقوم جون سيمون بشنه في "الزعيم الجديد"، ٥٩، ٥ يوليو، ١٩٧٦، ٢١، والالتهام الذي يُوجهه كيرتس روجرز لشانج لتصويرها الرجل الأسود والمرأة السوداء بطريقة مبالغ فيها في مقاله بعنوان "وجهة نظر الرجل الأسود تجاه الملونات: مسرح جيد ورؤية اجتماعية ضعيفة في صحيفة أخبار نيويورك أمستردام، ٩ أكتوبر ١٩٧٦، أما روبرت ستابلز، فانه يرى شهية جماعية للثأر من الرجل الأسود وذلك في مقال بعنوان "خرافة الفحولة عند الرجل الأسود، في "الدارس الأسود: مارس، ابريل ١٩٧٩، وتصر جاكلين تيسكوت على أن الرجل عند شانج يبدو متآمرا وكاذبا وطفوليا ووحشيا وقاتلا للأطفال (نتوزاك شانج: البحث عن الكرامة والهوية" في واشنطن بوست ٢٩ يونيو ١٩٧٦).

٣- تتم الإشارة دوما إلى ان المسرحية هجوم موجه من أصحاب الحركة النسائية ضد الرجل الأسود وذلك بسبب المونولوج الصعب المثير للجدل الذي تستخدمه السيدة ذات اللون الأحمر (كريستال) وهي تقص حكاية قيام ويلي براون بقذف الأطفال من النافذة بالدور الخامس.

المراجع

براتر، إينوك (تحرير) النظرية الأنثوية: كاتبات المسرح الجدد، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٨٩.

بوتشر، س. هـ. نظرية أرسطو في الشعر والفنون الجميلة، نيويورك: دوفر، ١٩١١ كريست، كارول ب التعمق والخروج للسطح: الكاتبات والبحث عن روح، بوسطن: بيكون، ١٩٨٠.

جليسون، جوديث. أويبا: الآلهة الأفريقية، سان فرانسيسكو: هاربر، ١٩٨٧.

هاريسون، بول كارتر. (تحرير) دراما النوم، نيويورك: جروف، ١٩٧٢. أصوات الوشم: مسرحيات من تراث العالم الأسود، نيويورك: جروف، ١٩٨١. هينجز، تشيستر. الإحساس بالروح: البحث في العالم عن شعب أفريقيا، نيويورك: بانتام، ١٩٩٤.

هيل، إيرول (تحرير) مسرح الأمريكيين السود، نيويورك: ابلوز، ١٩٨٧.

هوخ سميث، جوديث (تحرير). النساء والمراسم والأدوار الرمزية، نيويورك: بلينام، ١٩٧٨.

هولواي، جوزيف (تحرير) العبارات الأفريقية في الثقافة الأمريكية ، بلومنجتون، جامعة إنديانا، ١٩٩٠.

- كيتو، كاتراك. **وول سونيكا والتراجيديا الحديثة**، نيويورك: جرنيوود، ١٩٨٦.
- ليستر، نيل نتوزاك شانج: **دراسة نقدية للمسرحيات**، نيويورك: جارلاند، ١٩٩٥.
- مبيتى، جون. **الديانات والفلسفة الأفريقية**، لندن: هاينمان، ١٩٩٠.
- موريسون، تونى. **الحبيبة**، نيويورك: بلوم، ١٩٨٧.
- مورفى، جوزيف. **سانتيرا: الأرواح الأفريقية بأمريكا**، بوسطن: بيكون، ١٩٨٨.
- أولينان، تيجيمولا. **ندوب الغزاة وأقنعة المقاومة**، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٥.
- ريتشاردز، ساندرا. **"القوى المتصارعة فى مسرحيات نتوزاك شانج" فى منتدى الأدب الأمريكى الأسود**، ١٧، ١٩٨٣، ٧٣-٧٨.
- شانج، نتوزاك. **من أجل البنات الملونات ممن يفكرون فى الانتحار**، نيويورك: ماكميلان، ١٩٧٧.
- شانج، نتوزاك . **خواف الحفاضة**، نيويورك: سانت مارتين، ١٩٧٨.
- سونيكا، وول . **الأسطورة والأدب والعالم الأفريقى** ، نيويورك : مطبعة جامعة كمبريدج، ١٩٧٦.

سوينكا رول. الأدب والحوار والعنف، عبادان، ينجيريا: نيوهورن، ١٩٨٨.

**سبلون، جين طقوس العبور في كتابات نتوزاك شانج: الأشعار والدراما
والقصص، رسالة كتوراة، جامعة ويسكونسن ، ١٩٨٨.**

الجزء الرابع: الأداء

جاس إدواردز: مقدمة

من الضروري التصدى للفكرة الخاطئة التي تذهب إلى أن المسرح الأفريقي والمسرح الأفرو أمريكي ما هما إلا احد تنويعات المسرح الغربي الاوروبى، ولذلك يلزم تناول هذين المسرحين وفق المبادئ والجماليات العامة، وقد ظلت هذه الفكرة هى السائدة فى الدوائر الأكاديمية وفى العقلية الشعبية لمدة تقرب من مائة عام، ويرد الكاتب المسرحى إد بولينز على ذلك بقوله "لسنا بالمسرح الأبيض فى قالب أسود"^(١)، وهو ما يردده كذلك الكثيرون بالمسرح الأسود منذ الستينيات.

وبالرغم من ذلك، ما يزال هذا الانطباع قائما لدى الجمهور، فمن يسمون بصانعي الأفكار فى الصحافة السيارة يرفضون الاعتراف بالفروق التي تميزنا عن غيرنا، ويرجع ذلك إما إلى الجهل أو إلى الرغبة الدفينة لإنكار الهوية الخاصة لنا باعتبارنا من أسلاف الأفارقة، ولذلك، ينبغى من جديد الصعود إلى قمة الجبل، ورفع العقيرة، والصراخ بملء الفم "لا، ليس الأمر على هذا النحو"، فالمسرح الأفرو أمريكى تحكمه مجموعة من القواعد والقوانين الخاصة التي تطورت من باطن التجربة فى العالم الجديد، باستخدام الموسيقى والطقوس والأقنعة والرقص وفنون الإنشاء الأفريقية فالجماليات لدينا أدائية فى المقام الأول، وهى غير تعليمية، وأثناء الممارسة ينهار التعريف الاوروبى للجماليات، ويلزم حقيقة فهم هذه الأمور عند مناقشة فعل المسرح، فجزيرة هايتى تبقى فى

ذهنى، والبرازيل على مقربة منى والصيحات تتصاعد من جانب الأمريكين
الأفارقة^(٣).

وينبغي أن يتدرب الفنان الأسود على الصدق إزاء النفس وإزاء الثقافة
الخاصة به، وينبغي أن يفهم الآخرون أن "عرض الماضى والمستقبل الروحي
للمجتمع الأسود يتم من خلال الحركة والموسيقى واللغة التى تنشأ بفعل الثقافة
السوداء، وعندما يتم التعبير عن الفن الخاص بنا على هذا النحو، يمكن عندئذ
فقط التعبير فى صدق عن تكون، وفى مقابلة حديثة حول الأداء والتجهيزات
للأداء، يدلى الممثل والمؤلف والمخرج دوجلاس تيرنر-أحد المؤسسين لفرقة الزوج
المسماة NEC - بهذه الملاحظات:

الوسيلة الوحيدة للتمثيل هى أنت نفسك دون جهة أخرى سواك
وحيث إنك تبدأ من هنا، فإنه يتعين إذن البدء بما هو مألوف، ما
تعرفه وما تمر به من خبرات وما تسمعه، ويبدأ الممثل الأسود بطرق
متعددة وعبر خبرات مختلفة ولكن ذلك يتم أساسا من داخل
السياق الأمريكى والتجربة الفريدة التى يتصادف أنها مشتركة بين
كل السود فى جميع أنحاء العالم، فالشتات يجمع بينهم، والصلة
السابقة مع أفريقيا تجربة ثقافية وتاريخية تتخطى الحدود، ومن
الممكن القول إذن أن كل من استجلب إلى جزر الهند الغربية أو إلى
البرازيل أو إلى الولايات المتحدة يشترك مع الباقين فى تاريخ واحد

يتصف بالإذلال والتشرد،.... إلخ، وهو ما يحافظ على الخلفية المشتركة سواء أحب الإنسان هذا الأمر أم لا، وسواء حاول أن يهرب من ذلك أم لا.

والثقافة أمر خاص للغاية، والإبداع أمر خاص للغاية، وفعل الفن أمر خاص للغاية، وهذا ليس باللفو الليبرالى الذى يكتفه الغموض، بل هى عبارات تخلو من أى تحزب لوني أو عرافى.... فعندما يتجاهل الإنسان رؤية اللون، فإن اللون الوحيد الذى يراه هو اللون الأبيض ولا يوجد فى الواقع ما يسمى بمعنى الألوان، ولا توجد تجربة أعلى شأنًا من التجربة الأخرى، ولكن، ينبغى على الأقل تذكر الأولويات الثقافية عند محاولة بث روح التساوى بين المجتمع^(٣).

ومنذ مدة سنوات، أعاد تشارلز فولر الحائز على جائزة بولتيزر صياغة الموضوع بهذه الطريقة:

تمكس الثقافة التقييم الذى يقوم به بلد من البلدان لنفسه، ولا مدعاة للاعتقاد بأن اليوم سيأتى الذى تعيد فيه الولايات المتحدة والأغلبية البيضاء بها تقييم البلاد من وجهة نظر السود، فهذا أمر غير معقول بالمرّة، ولن يحدث، ولذلك فعادة ما تستخدم عبارات مثل "حسنًا، مايكل جوردان أحد أفضل لاعبي كرة السلة على مر

العصور، لكن السود دائماً يتميزون فى الرياضة" فالتبرير موجود على الدوام، وحتى فى الفنون، فإن المديح الذى يكيله البيض يشير إلى أن الفنان "إلى حد ما قد استطاع استخدام اللغة بنفس الطريقة التى يستخدمها بها البيض، رغم أنه بالنسبة لى مثلاً لم أتحادث أو أقرأ سوى بالإنجليزية طيلة حياتى، ومع ذلك، تقف العنصرية بالمرصاد وتذهب إلى "هناك مكان للسود فى الذهن ولكن هذا المكان لا يشتمل على الأدب أو الفن المبدع أو الشكل"، ولكن سوف أستمّر فى توكيد أنتى من الفنانين، وهى عبارة صادمة لهم بكل المقاييس^(٤).

وهكذا، كلما يعتقد الإنسان أن هذه المعركة قد حسمت كلما يكتشف لدهشته أنها ما تزال فى البداية، فرغم التغيرات التى طرأت على العالم إلا أن بعض الأفكار تستمر فى الوجود، ولذلك، ينبغى من جديد توكيد الثراء الكامن فى التفرد وفى المنظور الثقافى الفريد الذى يمتلكه الرجل الأسود، وبخاصة فى مجالات التعبير الأدائى، ومن المهم جداً ألا يسمح الرجل الأسود للآخرين باستثنائه، وفق معايير الطبقة الاجتماعية الغالبة، ويلزم الدفاع عن التعبير الأدائى بكل حماس وحماية هذا التعبير، ولنا حليف قوى يتمثل فى الجمهور الأسود، وكما يلحظ توماس بولى فى مجلة "الممثلون" منذ سنوات فإنه "تبذل الجهود لبناء المسرح الأول... ويزداد الطلب على المقررات التى تناقش هذا المسرح فى العديد من الكليات وبين العديد من الطلاب، وينبغى الإشارة فى هذا

الصدد إلى ردود الفعل والمنطوقة لدى الجمهور الأسود، وإلى الرغبة في التعبير عن هذه الردود بالتصفيق وبالصدق بالأرجل وبإبداء العاطفة وبالحديث إلى طاقم التمثيل على خشبة المسرح^(٥) ويذهب دوج وأرد إلى أنه ليس هناك حاجة لقراءة صحيفة نيويورك تايمز مثلاً لمعرفة إن كان هناك عمل ناجح معروض حالياً حيث إن ذلك يتبين بوضوح من ردود الفعل لدى الجمهور الأسود ومن التلقائية المتوفرة في هذه الردود^(٦). ويوضح وارد كذلك أن جمهور شكسبير بمسرح الجلوب في لندن اعتاد أن يقوم ولعقود طويلة بنفس ردود الفعل هذه، وذلك قبل أن يقع أسيرا "لقواعد السلوك الأخلاقية" التي تقوم بالقضاء على كل مظاهر التلقائية، وفي الحقيقة، فأن الكثير من ردود الأفعال التي يقوم بها الجمهور بالمسرح ترجع إلى التلقائية التي تعج بها حياة السود سواء تمثل ذلك في تجربة الذهاب إلى الكنيسة أو إلى الملهى الليلي أو إلى الملعب الرياضى.

والمقالات في هذا الجزء تتناول الأشكال المختلفة للأداء عند الفنانين السود والصلة بين هذه الأشكال وبين المظاهر الحياتية الأخرى ابتداء من الذهاب للكنيسة والرقص بالشوارع والتحاور الاجتماعى وحوادث التاريخ، وأعنى التاريخ الخاص بنا، وفي مقالته بعنوان "الشكل والتحول" يضيف بول كارتر هاريسون أن "مسرحة التجربة السوداء دون وسيلة راسخة للتعبير يبقى مشهدا يخلو من الحيوية ... فهذه الحوادث المسرحية قد لا تعطى الفرصة للتفيس عن إمكانات التحول الموجودة بتجربة السود ... ومن المعروف أنه بسبب قدرة رجال الدين على إثارة الروح، فإن الأقلية من المصلين تترك الكنيسة السوداء بنفس الصورة التي

دخلوا إلى الكنيسة بها" وتوضح نتوزاك شانج في مقالتها أن الطريق المتوسط ليس بطريق اللغة الوحيدة وليس بطريق حقول الكروم والخضروات أو بطريق قصب السكر في فلوريدا وكوبا ويوكتان، وهو أيضا ليس بطريق حقول الأرز في كارولينا أو الفلبين أو اليابان أو بطريق أغاني السود الشعبية في لوس أنجيلوس أو في هيوستون.

وفي مقالته بعنوان "نظرية بويرا" يذهب أميري بركة إلى أن العالم القديم "ينتظم اجتماعيا عن طريق الروح الجماعية البدائية وأن الجماليات الأفريقية القديمة ما تزال تشير إلى ذلك ... فالموسيقى الأفرو أمريكية ما هي إلا تعبير جمعي يتصف بالارتجال كما أن الحماسة التي تصاحب الأغاني ما يزال صداها يتردد عند ستيفى واندر أو جون كولتران"، ويمكن القول إن جميع المقالات بهذا الجزء تشير بطريقة أو بأخرى إلى الحيوية والاكتمال اللذين يتميز بهما التعبير الأدائي عندنا، بما في ذلك رقص الشوارع في الكاريبي أو دق الطبول في أفريقيا أو رقصات الهيب هوب، فالتجربة الفنية السوداء تتصف بالصخب والقوة والتكامل.

وتذكر باريبرا آن تير أنها لا تعرف تماما ما المقصود بالدراما السوداء لكنها تعرف ما هي عليه وأن ذلك يثرى من أدائها فهي "لا تفصل بين الرقص والغناء والكتابة والإخراج حيث أن كل ذلك تجربة واحدة في الحقيقة"، (على حد تعبير باريبرا آن تير في كتاب لوندينا توماس : "من التدريب الفلسفي إلى التحرر في

المواسم"، وحالياً، وعلى أعتاب القرن الجديد، تسنح الفرصة لمزيد من التتوير والتعلم، ولن يوجد مكان أفضل من هذا المكان حتى نبدأ منه، فدعنا إذن نبدأ.

الهوامش

- (١) لويس ماسون. "نيج الالكترونى فى مواجهة التّوأم الذهبى" مقابلة مع إد بولينز وروبيرت ماكبيث، فى، المسرح الأسود، مايو / سبتمبر، ١٩٦٩.
- (٢) نتوزاك شانج. خطاب ألقى فى مؤتمر المسرح الأفرو أميركى، كلية دار تموت، هانوفر، نيو هامبشاير، ٧ مارس ١٩٩٨.
- (٣) مقابلة مع دوجلاس تيرنر وارد، ١٨ ديسمبر، ٢٠٠٠.
- (٤) مقابلة مع تشارلز فولر، مارس ١٩٩٨.
- (٥) توماس بولى "جمهور المسرح الأسود" فى الممثلون، أغسطس / سبتمبر ١٩٧١ : ٣٧.
- (٦) مقابلة مع دوجلاس تيرنر وارد، يونيو ١٩٩٥.

بول كارتر هاريسون:

الشكل والتحول: حلول الروح فى أساليب الأداء

بكنيسة وموسيقى السود

بجوار النهر فى بابل

نجلس حتى نبكى

ونتذكر صهيون

وقرب الأشجار هناك

تتدلى القيثارة

المنتصر يريد منا أن نغنى ويطلب فى جزل

أن نغنى له أغنية صهيون

ولكن كيف نغنى بريك فى أرض الاغتراب

المزامير ١٣٧: ١-٤

الفنان الأسود المؤدى أحد الأفارقة بالعالم الجديد، ويواجه هذا الفنان تحديا

كبيرا يتمثل فى كيفية أداء أغانى التحرير التى ظل الأسلاف يرددونها وسط

أرض معادية غريبة عليهم، فبعد اقتلاع الجذور بعيدا عن أرض الأجداد، تتطلب أغاني التحرير العودة للبحث حول الأصول الروحية للمجتمع الأسود، ففي معظم ثقافات العالم، يعود الوجود إلى تلك الأنشطة الخفية التي يقوم بها الخالق الأسمى، وهذه الأنشطة تدل عليها في كثير من الأحيان الكلمة، سواء تم ذلك بالتلفظ أو بالإشارة، وفي مالى بغرب أفريقيا على سبيل المثال، يستخدم شعب الدوجون كلمة النمو للدلالة على قوة الكلمة، فالنومو هي القوة الخالقة التي تعطى الشكل لكل الأشياء.

وتظهر مزايا النمو من خلال الطقوس على وجه الخصوص أي هذه الأنشطة المعينة ذات الدلالة التي يقوم بها شعب من الشعوب حتى تتحقق النتيجة النفسية أو الجسدية أو الروحية للفرد والمجتمع، ومن خلال إعادة تجسيد عملية الخلق الإلهي للكون، يتوصل المشاركون في هذه الطقوس لفهم الغاية من وجود الإنسان: الصلة الكونية مع الخالق أو مع قوة النمو التي تظل مبعث التنوير الروحي والقوة الجسمية، وكما يذهب أميري بركة في مقالته بعنوان "نظرية بويرا" فإن ممارسة الطقوس هي أقدم الأصول المتعلقة بفنون الأداء، ويتولد عن هذه الممارسة "حدوث التحول في الوعي الإنساني"، ومع ذلك، فلكي تبقى هذه الطقوس مؤثرة، فإنه يلزم ولوج المشاركين منها إلى عالم الروح أو إلى ذلك المصدر من مصادر الحيوية الروحية الذي يختزن ذاكرة الجدود، ويلزم دائما أن يتم استخدام وسائل الاستدعاء المناسبة حتى يحدث التلامس مع الروح القديمة للأسلاف بحيث تستيقظ هذه الروح، ويقوى الجسد/ الذهن، ويتحقق الإشباع

الروحى. وذاكرة الأجداد القديمة إذن هى الأساس الضرورى لفهم الاهداف الجمالية فى كل مناحى الابداع الأفرو أمريكى، الدينى والدنيوى سويا، والروح هى الحقيقة الاولى، وهى موضع الروحانية عند الاجداد، هذه الروحانية التى تثير الخيال فى الذهن، والتى تتماثل مع فكرة وميض الروح او القوة الداخلية للروح/ الذكرى التى يشير إليها روبرت فاريى تومسون والتى تتسبب فى إدكاء الخيال، ولكل ذلك، يلزم مناقشة ما الذى تعنيه كلمة الروح من المنظور الأفريقى ومن المنظور الغربى أيضا.

وبالطبع فإن الأفارقة بالعالم الجديد على دراية تامة بالأهداف الروحية للديانة اليهودية المسيحية التى ترى أن الإنسان الفانى اكتمال لصورة الخالق ويفقد الإنسان البعض من هذا الاكتمال عن طريق الخطيئة الاولى، ولذلك، يلزم له التكفير عن هذا الأمر، هذا التكفير الذى يسمح للروح بالبحث عن الارتياح بعيدا عن المعركة الأبدية بين الخير والشر، لكن قصة الخلق هذه لن تتجح تماما وسط الثقافات الأفريقية، وبغض النظر عن التفسخ النفسى والروحى المتمثل فى الطريق المتوسط فان ج. ب دانكا يرى أن الروح فى الطقوس القديمة المقدسة عند شعوب الأكان تتناسب بصورة أكبر من المشاعر التى يشعر بها الأفارقة فى ثقافات الشتات، وبالرغم من ذلك، ينبغى ملاحظة التوازن بين أفكار الأكان وبين نظرة أفلاطون للروح التى تقر بوجود الحاجة إلى تقريب الهوة بين العالم المادى والعالم غير المادى.

وطبقا لأفلاطون، فإن الروح هى وعاء الله الذى يبحث عن تحقيق الألوهية الروحية عن طريق التوحد مع المخلوقات، ومثل الأكان، فإن الروح فى اكتمالها عند أفلاطون، تمثل التناسق أو التناغم بين الخبرة المادية والخبرة غير المادية (أى الروحية) ويعترف أفلاطون أن ضياع التناغم أو الانسجام الروحى يأتى نتيجة لابتعاد الروح عن مصدر الألوهية، وبالتالي، تنسى الروح ما هى عليه، وتنشأ الثنائية عند بنى البشر بعد أن تفقد الروح "الأشياء التى اعتادت رؤيتها من قبل إبان إتباع طريق الله: وبعد أن تتبدد المعرفة بالألوهية"، وبالرغم من ذلك كله، إلا أنه يمكن استثارة الروح من جديد عندما يلزم أن تواجه الجمال الإلهى، وعندئذ تعود إلى معرفة الطبيعة الأصلية الصادقة الكامنة فيها.

ومن داخل هذا الوصف الذى يقدمه ج . ب دانكا للقوانين المقدسة فى شرائع الأكان، فإن الله (أونياما) هو الكائن الأعظم، المنير والأوحد والقادر والفاضل، ومن مفهوم الاستثارة يخرج مفهوم الأوكرا أو الروح التى هى فى المقام الأول الروح المتفردة حتى وإن تلبست فى جسد الكائن الحى الواحد، ومهمة الأوكرا هى البحث عن الإشباع من خلال الفضيلة، حيث تسعى فى الشكل الجسدى لها إلى تجميع الفضائل وتتميتها، داخل السياق الاجتماعى، وبالتالي يتحقق التناغم والانسجام الاجتماعى عندما يتحقق الإشباع للأوكرا داخل الفرد عن طريق اكتساب الفضيلة من داخل المجتمع، ولأن كل الأرواح الفردية تؤدى إلى المنير الأوحد، فإن الروح الواحدة لن تبتعد عن الله حال وجودها بالعالم الوقتى، فالأوكرا هى الأداة التى يتحدد مصير أو قدر الإنسان (نكرايبا) بواسطتها، وهى

المعرفة الملهمة التي تدفع بالفرد إلى اختزان الفضيلة داخل السياق الاجتماعي من أجل اكتساب التوحد مع الله مرة أخرى، ويقوم دانكا أيضا بلفت النظر إلى أن الاوكرا هي الذكاء الذي ينبعث من باطن النكرايا أو هي المصير الكامن في شخصية الروح (السانسوم) وفي الهيبي (أي الحياة الطبيعية) اللتين تقوم الإرادة الإلهية بفرضهما، ويحمل الكائن الصادق- أو الذي في سبيله إلى الصدق- الطبيعة الإلهية دون أية ملوثات قد تنشأ من جراء الخطيئة أو قوى الشر أو الاوكار، تلك الروح الشريرة التي تقبع أحيانا في الخيال (دانكا: ٨٦-٨٧).

وتتضمن وجهة نظر الأكان عددا من الفروق الأساسية مع نظرة أفلاطون للأمور، فكل منهما يقر بوجود حركة عميقة الجذور تقوم بها الروح في سعيها لاكتساب المعرفة عن الفضيلة الحقة، لكن أفلاطون يرى أن الروح تخلق وهي مكتملة لكنها تسقط خارج نطاق الكمال بسبب عصيان الله أو بسبب الخطيئة الأصلية، فالروح أو الاوكرا تتصف بالألوهية دوما لأنها لا تتفصل عن المصدر الإلهي، بل تظل على علاقة دينامية مع المنير الأوحى، وهكذا، فمهما قابلت الروح في الشكل الجسدي، فإن ذلك لن ينال من طبيعتها الإلهية، بل ينجم عن ذلك فقط التباطؤ في الإشباع وإطالة مهمته، وقد تتصف الاوكرا بالجهل الروحي عندما ترتكب الشرور في العالم الوقتي، لكنها لا تتوقف عن الفعل الاجتماعي، ومع وفاة الجسم، تعود الاوكرا للقاء المصدر الإلهي من جديد، ويلزم مع ذلك إن تعود إلى العالم الوقتي في صورة تسمح باكتساب المعرفة الحقة التي تساعد على تحقيق الإشباع في الفضائل.

وعودة الروح للأرض ليست نوعا من أنواع العقاب الذى يقع بسبب التجاوزات الجسدية أو الروحية أو الأخلاقية، بل على العكس من ذلك، فإن الفرصة تسنح لمزيد من المعرفة الروحية التى تؤدى إلى إشباع الفضائل عن طريق القيام بأعمال الخير التى تسهم بدورها فى تنمية التناغم الاجتماعى:

يشبه الأمر الرجل الذى يقوم بوضع البرميل فى بئر عميقة فتقل البرميل عندما يجتذبه من البئر يدل على امتلائه بالماء، وإن ظل هذا البرميل خفيفا، فإن الرجل يعيده مرة أخرى وربما مرة ثالثة ورابعة حتى يتحقق من امتلائه وهذا نفس حال الروح التى تعاود الذهاب تجاه المصدر حتى يمتلأ برميل النكرايبا أو المصير بالخير وحتى يتحقق مصير أو قدر الروح فى النهاية.

(دانكا: ٨٢).

فالعودة للجسد إذن تضع الروح وسط السياق الجمعى (عن طريق قرابة الدم مثلا) وبالتالي تأخذ فى تنفيذ جانب من الجوانب الموكلة لها داخل الحميمية التى يتصف بها السياق الاجتماعى، وتستطيع الروح من باطن قرابة الدم (التي تشمل الأم والأب والأسلاف والمنير الأوحد) أن تكتسب المعرفة اللازمة لاستئناف البحث عن الفضيلة الإلهية، وهنا يكمن الأساس وراء العبادات الأفريقية القديمة التى تسمح بإعطاء الفرصة للفرد- عن طريق الطقوس الصارمة- للعودة إلى المعرفة المتراكمة عند الأجداد حتى تكشف هذه المعرفة عن كل "جوانب الموروث

التقليدي الذي يفسح المجال للمزيد من الإنجازات وللمزيد من المجهودات التي يبذلها الإنسان الفاضل من أجل تحقيق الخير المطلق (دانكا: ٩١).

وربما يعطى هذا التلخيص الموجز عن الروح بالتراث الأفريقي لمحة عن كيفية أداء الأغاني عند الأسلاف "هذا الضوء الخافت/ سأدعه يلمع/ دعه يلمع/ دعه يلمع/ دعه يلمع"، وعندما تستيقظ ذاكرة الأجداد وتبعث في الروح، فإن الاستجابة التعبيرية تهدف إلى تنوير الذات وإلى التنوير الروحي كما يلاحظ في طقوس الأداء في نيو أورليانز التي تحتفي بالروح التي تغادر الجسد في العالم المادي كي تتجه ناحية الدار، بحيث يصبح الأداء الجمعي بمثابة التذكرة والاعتراف بأن الإنسان الفاني يظل في حالة دائمة من حالات الاتحاد مع المصدر الإلهي فالكينونة الحقة لا تعنى التواجد في الجسد بل في الروح، وما تزال هذه الفكرة موجودة في كل الثقافات الأفريقية بالشتات والتي تحدد فيها الروحانية دون خوف أو وجل أو تردد.

وبعيدا عن التأثيرات السلبية الناجمة عن عملية الاقتلاع من الجذور ومن الوطن الطبيعي، فربما كان ذلك هو السبب وراء الحفاظ على الروح الأفريقية بكل ما فيها من القوة والجلد، فبينما ذهب الآباء المهاجرون إلى أن أمريكا هي جنة الميعاد وهي القدس الجديدة، فإن الأفارقة يرون من خلال الطريق الأوسط أن أمريكا أرض معادية وغريبة بل ومستوحشة، وفي العالم الجديد، يلزم أن يعيد الأفارقة عملية تكوين الوطن ويأخذ الواحد منهم في يأس في تقييم وإصدار

الأحكام بشأن العالم الجديد وذلك من خلال العدسة الأفريقية التي تهدف إلى إعادة تجميع هذه الأرواح الهائمة.

وأثناء عملية البحث عن الموطن الجديد من خلال العدسة الأفريقية يميل الأفارقة في الشتات الأمريكى إلى استعادة أفريقيا باعتبارها موضع إعادة بناء صورة الذات والإبداع من داخل هذه الصورة ولا ينبغى النظر إلى ذلك على أنه مجهود فردى يهدف إلى الحفاظ على الأنساب فقط ولكنه استراتيجية ضرورية للبقاء تحت نير العبودية والاستعمار وما بعدهما، وللتوصل مع التقاليد الأساسية المطلوبة حتى تسرى الحيوية فى أوصال الاستمرارية الروحية، وبالتالي يستطيع الأفارقة فى العالم الجديد إعادة إبناء أو إعادة اختراع الصورة الذاتية مثلما يفعل الأفارقة بالقارة حين يحاول الواحد منهم إعادة بناء سلطة التقاليد الحقيقية التى يقوم الاستعمار بمحاولة إلحاق التخريب بها.

وتحت إसार العبودية، يكشف الأفارقة فى الأمريكيتين عن التنوع فى الأصول وفى العادات الثقافية، ومع ذلك فهم يشتركون جميعا فى منظور عالمى واحد يجمع بين الإنسان والروح داخل كون واحد، وتتطلب الآلام بالعالم المادى من كل منهم التكيف للحصول على درجة من درجات الانتظام والانضباط بدلا من كل هذه الفوضى التى تحملها تجربة العبودية (بيتس: ٣٥)، ويدعم هذا الشعور الإحساس بوجود المفاهيم المقدسة غير القابلة للفساد مع بعض من الاستمرارية فى المكتسبات التى تتحقق فى العالم الجديد، ويعلق لورنس ليفين بان هذه

المفاهيم المقدسة لدى المجتمعات الأفريقية ما هي إلا "وسيلة كي يمتد العالم عبر الفضاء الأعلى، وبالتالي يحدث التواصل مع العالم الآخر عن طريق عدد من الطقوس، وهي أيضا وسيلة كي يمتد العالم عبر الزمن حتى يمكن استعادة فكرة الأجداد عن الله وتجسيد هذه الفكرة" (ليفين: ٣٠-٣٥).

وعلى الرغم من إجبار الأفارقة على العيش تحت ظل ثقافة العالم الجديد التى تولى من شأن العالم المادى، تستمر عملية تجميع العبيد تحت ظلمة الليل فى موانئ الصمت وفى تلك الأحراش والأدغال غير المرئية داخل المزارع حيث تجرى المحاولات للقيام ببعض الطقوس من أجل الاحتجاج ضد العبودية ومن أجل الشفاء من الأمراض أو من أجل الاحتفاء بالعديد من المناسبات مثل الزواج والموت، وبالتالي يتردد وقع المعاناة الجمعية، وبشكل أكثر أهمية يستوعب الصغار "الحكمة المقدسة القديمة التى نجحت أيضا فى عبور الأطلنطي" (رابوتو: ١٢٨، فيشر ١٨٣، ١٠).

وهذا الاعتراف بوجود علاقة متبادلة بين العالم الجسدى والروحي يجد التطبيق له فى كل نواحي الحياة العملية وفى كل الأنشطة التى تساعد على الرفاهية الجماعية، وكما تذهب بيفرلى روبنسون فإن تلك الأماكن المقدسة السرية تصبح من بؤر الإبداع والتعبير عن الثقافة حيث يحتفظ فيها الأفارقة بثقافتهم ويقومون بالتعبير عنها ببعض من الحرية (روبنسون: ٢)، وحتى فى عالم ألعاب الترفيه، فإن ذلك يتم بتلقائية عن طريق استخدام اللفة والرقص والأغاني

حتى تجرى عملية إعادة بناء الذات وحتى يمكن أن تظل هذه الذات مفهومة من خلال بعض القصص أو العلامات المتكررة التى تجمع بين الماض والحاضر وبين الموتى ومن لم يولد بعد.

وتقوى هذه الطقوس من القيم الاجتماعية والمعتقدات المشتركة وتدعم الأساطير المقدسة والأساطير العلمانية التى ينادى كل منهما بوحدة الجماعة، ومن أمثلة هذه الطقوس قصة يعقوب، أو الصرخات وسط حلقة المصلين حين يصبح يسوع المسيح مصدر الارتباط مع الكائن الأعلى وعلى نفس المنوال تستخدم أثناء الأغاني سطور الأشعار المتكررة المستمدة من أفريقيا والتى تستدعى الاستجابة الجماعية المنتظمة من المشاركين الذين يأخذ الواحد منهم فى الدق بالأرجل عكس أقارب الساعة بطريقة يطلق عليها أسلوب المناجاة والاستجابة، وفى كثير من الأحيان يزداد الإيقاع والصخب فى عملية المناجاة والاستجابة "حتى تملك الروح واحدا من الأعضاء الدائرين فى الحلقة بأكملها" (بيتس: ٩٣).

والصرخات بالدائرة أو الحلقة عنصر أساسي فى الطقوس التى تمارس داخل الكنائس الأفرو أمريكية، وعن طريق ذلك يستطيع الأفارقة بالعالم الجديد استخدام تعاليم الإنجيل والآلهة المسيحية التى تعود إلى مجموعة من الملائكة والقديسين والحواريين دون الإحساس بأنهم يقومون بخرق التراث الأفريقى أو الأعراف اليهودية المسيحية، وكثيرا ما تجمع هذه المراسم المقدسة بين بعض

الآلهة فى المسيحية وبين الأوريشا فى أفريقيا أى هذه القوى التى تعبر عن أنشطة قوة النمو التى ينفرد بها الله الخالق.

وتتجاوب قوة النمو مع الشخصوس الأسطورية ومع القديسين والملائكة حتى يتم تلبية بعض الاحتياجات الخاصة، وفى هذا الصدد، تظهر شخصية موسى باعتباره المحرر وشخصية روث باعتبارها المائل وشخصية الملك دافيد باعتباره الزعيم، أما يسوع فى الطقوس الأفريقية فهو ليس بمصدر الخلاص بالضرورة، أو هو الابن بمعزل عن الأب، بل إن يسوع بالأحرى هو الابن/ الأوريشا الذى يسمح بالاقتراب من الأب أو الكائن الأعلى.

ويستطيع الأفارقة فى الكاريبى وجنوب أمريكا تحويل صورة الملائكة والقديسين الحماة إلى صورة الأوريشا أى أن الأفارقة بأمريكا يقومون كذلك باستخدام الصرخات بالدائرة لمناشدة الله فى علاه فهم يحاولون استدعاء المسيح فى الحقيقة وليس الأوريشا، وبذلك يتسنى للواحد منهم أن يرتقى حتى تتحقق الصلة الروحية مع ذكرى الأسلاف، ويشتمل ذلك على أداء بعض الحركات التى تحتوى على الإيقاع والهمهمة وحذف الكلمات وبعض الزغاريد والصرخات والعبارات المستمدة من الموطن الأصلى، وهكذا يمكن إعادة صياغة القيم بطريقة تؤكد الوحدة الجمعية "والهوية فى أرض جديدة تماما" (فلويد: ٣٩).

والصرخات الدينية داخل الدائرة أو الحلقة ترتبط دون فكاك بذكرى الأجداد، وبيعض الأساليب التعبيرية فى عملية الأداء العلمانى فهى تعتمد على

الأغاني والرقص والطبول في محاولة للحفاظ على التراث الشفاهي وسط العالم الجديد، والمهم في هذه الطقوس هو كيفية رواية القصة من داخل مكان وزمان معين (مثلا إبان الهجرة العظمى أو إبان الكساد الكبير) وهذه الكيفية هي التي تعطى التميز للطقوس الأفريقية، ومن الممكن اكتشاف عنصر الأوريشا في الأغاني السوداء على إيقاع النغمات- دون وصف أو تعليق- فهذه الأغاني الشعبية تسهم في الكشف عن أعماق التجربة كما أنها تتلاعب بالأصوات وبالاختلافات داخل التجربة الموسيقية الواحدة كي يدلف المستمع إلى عالم غير مرئي يمتلأ بالرموز اللغوية القادرة على إلقاء الضوء على الجوانب المختلفة في تجربة المستمع/ المشارك، ويعتبر ليوبولد سنجور الشاعر السنغالي أن جوهر الأمر- أى كيفية رواية القصة سيظل

معمار الوجود أو الدينامية الداخلية به التي تعطى الشكل ولقوة

الحياة وتقوم بالتعبير عن هذه القوة، والإيقاع هو تلك

الترددات الصادمة التي تتداخل مع الكينونة الأصلية والتي تتجسد عن

طريق الوسائل المادية والحسية وعن طريق السطور والألوان والنحت

والتصوير والشعر والموسيقى وحركات الرقص، ويسمو الإيقاع

بكل هذه الأمور الحسية إلى عالم الروح ويلقى الضوء عليها (سنجور: ٦٠)

ويتعلق التقييم الذى يقوم به سنجور لعملية الإبداع فى أفريقيا بمفهوم الاستدعاء الروحى باعتبار أن ذلك هو القوة الوسيطة المبدعة المطلوبة لإجراء التحول فى الوجود المادى، فالواقع العادى مألوف ولا يلزم محاكاته فى العملية الإبداعية بأفريقيا التى تتطلب استخدام اللغة الشعرية واستخدام الإشارات، وبدلاً من هذه المحاكاة، يمكن تعميق الواقع كما يظهر ذلك فى أغانى العبيد أو الأغانى الشعبية السوداء أو أغانى المزارع أو الأغانى الروحية أو فن الجاز، أو فى غيرها من الوسائط الإبداعية فى الأداء عند الأفارقة الأمريكين، هذا بالإضافة إلى فنون الرواية والشعر والمواظف فى التراث الشفاهى وإلى بعض التقاليد فى الفنون الأخرى التى يسود فيها التكرار والإيقاع مثل فن المعارضة وفن التهكم وفن المأساة/ الملهاة.

وتزداد القوة فى الإيقاع عن طريق جماليات التداخل بين المناجاة والاستجابة وعن طريق التناغم بين الصوت والإشارة، وتبرز الصور والأفكار خارج إطار الزمن والفضاء، وتتكثف المعانى، والنتيجة هى تحول المؤلف فى الحياة المادية التى تجمع بيننا إلى قوة من القوى التى تعود إلى روح الأجداد، ويرى أميرى بركة أن الموسيقى "تدلف إلى أعماق النفس بصورة أكبر من الكلمات" فهى "تمتلك الروحانية التى ترتقى بالعالم المرنى... وتحمل الأصوات صدى الذبذبات والإيقاعات الموجودة بالحياة، ومنها ما هو معروف لنا ومنها ما نجهله (نظرية بويرا: فى هذا الكتاب). وتكرس كل عناصر الأغنية فى الموسيقى السوداء من أجل تقوية "الذبذبات" التى تكشف عن الصفات "غير المعروفة" التى يمكن

استعادتها من عالم الروح، ولا يعود الجمال فى الأداء إلى الاغتراب الثقافى بل إلى التتوير الروحى الذى يظهر فى الحركات المستخدمة وغيرها من استراتيجيات الأداء بهدف استثارة ذاكرة الأجداد، فالتكرار والارتجال والتعدد فى الإيقاعات يتخطى حدود الزمن والفضاء ويسمح للأفارقة فى الشتات بتجاوز النمطية والإحساس بالعزلة، والأغنية الشعبية السوداء أو الموعظة الدينية لن تكشف عن الكثير إن خلت من الروحانية التى تأخذ بمجامع النفوس فى الأداء الذى يقوم به جيمس أو فرقة فلوريدا أو بول روبسون أو أريتا فرانكلين وليونتين برايس.

وكل من هؤلاء المؤدين يعيد قوة النمو إلى الحياة هذه القوة التى تستدعى الطاقة المبدعة من العالم غير المرئى والتى تسمح للجمهور بأن يخبر قوة الأجداد، ويتوازى هذا النوع من الأداء مع الملاحظات التى تدلى بها كوملا أموكو بشأن الموسيقى الأفريقية التقليدية التى تمثل "التعبير الصوتى عن التجربة النفسية التى تنشأ داخل الإطار الروحى للمؤسسات التقليدية... فالموسيقى الأفريقية موسيقى رمزية وهى تعبير عن الحيوية داخل النفس وهى شئ باق يستتبطه الإنسان عن طريق الطاقة الروحية التى تسرى بالجسد" (أموكو: ٣٧).

وفى الثقافات الأفريقية بالشتات، قد تظهر أشعة التحرير من بين جنبات التجارب الدينية أو التجارب المحرمة، ولا يلزم أن توجد الثنائيات، فقد يجد الإنسان أرفع نماذج التراث الشفاهى داخل النصوص الكنسية المقدسة أو داخل

الروايات التى تمتهن الحرمات، وفى هذا الصدد، ترى ألبيرتا هنتر مؤدية
الأغانى الشعبية أنها تشعر أثناء الفناء

بأنها تسبح فوق الأرض

وتأخذ فى فرك يديها

وتبكى

نعم، أسبح فوق الأرض

وأفرك الأصابع

وأبكى

وكل ذلك حتى أستخرج الروح من داخل الجسد (بارلو: ١٥٢)

وفى مقابلة أخرى، تضيف هنتر أن الأغانى الشعبية "قدسية" فهى مثل الإنشاد
ومثل الأغانى الدينية، وعندما نقوم بفناء الأغانى الشعبية فإننا نفعل ذلك من
شفاف القلب ونتغنى بالمشاعر، وربما يعود ذلك إلى الإحساس بجرح غائر لا
يمكن الرد عليه، وبالفعل، فإن للأغانى الشعبية بالنسبة لنا مدلولاً مقدساً"
(بارلو: ١٥٢)، ومن غير الضرورى بل من غير المناسب أن توضع الأغانى الشعبية
السوداء فى تصنيف مختلف عن الأغانى الروحية (التي تسمى أحياناً بأغانى
الحزن) لأن كلا منهما يخدم نفس الغرض، وهو تطهير النفس من الخبرات

السلبية عن طريق التعرف على مصادر اليأس وعن طريق بث الأمل فى إمكانية إجراء التغيير فى الأحوال عبر الميلاد الروحى الجديد الذى يستعيد التناغم النفسى والروحى، ويرى جيمس كون أن الأغانى الشعبية السوداء "علمانية وروحانية" فى الوقت نفسه (كون: ١٠٨ - ٤٢)، وترى ليرون بينيت أن التراث الثقافى الأفرو أمريكى "لا يعترف بهذا الفصل، والأغانى الشعبية هى الأغانى الروحية، "والخير هو السوء أحياناً، والله هو الشيطان، وكل الأيام هى يوم السبت" (بينيت: ٥٧).

ومن الجدير بالذكر أن السوء- نقيض الخير - فى اللغة العامية الأفرو أمريكية يشير إلى الفحولة وإلى السطوة، فهو القوة التى تكتسب الجمال حين تكشف عن نواحي الخير بالمجتمع، ويترادف الجمال مع القوة، ولذلك يلزم أحياناً التعبير من داخل الأغانى والرقص والطبول باستخدام العامية السيئة بل والوضيعة أحياناً وذلك من أجل أن يمتلأ المشهد بالجمال. ومثل هذا الارتباط يتضح كذلك فى أحد الأشكال الموسيقية المعدلة التى تضع مسرحية سوفوكليس- أوديب ملكا- فى قالب كنسى أسود تصطبغ فيه الترانيم التى يقوم المصلون السود بأدائها بحثاً عن الإحساس بالخلاص وبالملاذ صيحات من الشكر ليسوع بينما يشترك الجميع فى تجربة التخلص من الذنوب.

وبصورة مشابهة، يمكن الاستماع إلى صوت المغنى والأغانى الشعبية الممزوج بالألم فى أغنية ملفن فان بيبل بعنوان "ليس من المفترض أن أموت بصورة

طبيعية" حيث يجلس المبنى فوق سطح منزل فقير فى العالم المعادى وتتصاعد فى هذه الأغنية الصيحات البدائية مثل "خذ، أو أبعد يدك عنى أيها السيد، أو لن أقوم بالقفز" وتعود هذه الصيحات لتؤكد النور الذى يشع من الروح بحيث يتحول تدمير الذات إلى لحظة من اللحظات التى لا تخلو من التفاؤل والتى تعلو فوق عمليات القمع والاضطهاد.

وبدون الشخصية القوية التى تحسن التعبير عن الروح، تبقى عملية وضع التجربة السوداء فى قالب درامى مجمدة داخل إطار التحليلات الاجتماعية. ويرى ريتشارد بريب أن القصص التى تقلل من شأن التجربة وتضعها فى إطار مجازى فقط بها الكثير من الاعتساف الذى "يهدف إلى حل التناقضات النفسية والجسمية والفلسفية التى تواجه الإنسان" (بريب: ١٢)، وفى رأى ج. س. ديجرافت أن الدراما "مستمدة من الحياة اليومية... لكنها ليست نفس الشئ... فهى تكثيف لتلك الحياة يظهر ويجسد ويؤكد بعض الأمور المرئية وغير المرئية أو بعض الأمور المحسوسة وغير المحسوسة (ديجرافت: ٣) وفى الحقيقة، يتميز المسرح الأسود بالولايات المتحدة بثلاثة أنواع من استراتيجيات التعبير: (١) محاولة إثارة الوعى الأيديولوجي لأغراض سياسية (٢) وعرض بعض القصص الميلودرامية أو تواريخ الحياة لتصوير التجربة السوداء من المنظور التاريخي أو الاجتماعى (٣) وتجسيد التجربة عن طريق الأعمال المسرحية المبدعة. وفى الحالة الأولى، تتخذ الحادثة المسرحية شكلا زائفا من أشكال التعليم يعرض جانبا واحدا من الصورة بطريقة مباشرة. وفى الحالة الثانية، تسود الناحية

الأخلاقية فى القصة التى تقوم بعرض جانب وحيد لا يتغير من الواقع هو "الواقع الخارجى الذى يشبه الواقع التاريخى الذى نحياه حتى يتحقق البعض من الاستمرارية" (بريب: ١٣)، وفى هذا النوع من الدراما يبقى الموضوع فى المقدمة ويمس شفاف القلب ويشير الاستجابات المتعاطفة مع الأحداث.

ومع ذلك، لا تعطى هذه الحوادث المسرحية الفرصة للتنفيس عن إمكانات التحول التى تكمن فى التجربة السوداء وتبقى مجموعة من الأقايصيص الصحفية من الحياة أو مجرد القيام بسرد بعض التجارب العادية التى يرى جورج س. وولف فى مقالته بهذا الكتاب إنها تعرض "التوقعات المبرمجة والمعروفة مسبقا بشأن اللغة والمعاناة، حيث يبدو أن كل شخص غير متاح للآخرين وأن كل شخص لا يعبر الآخرين اهتماما، فالكمل يظن انه يعرف كل شئ وبالتالي. لا يتبقى للمسرح دور بالحياة رغم انه يلزم إمالة اللثام حتى يتحول كل ما يراه الناس عاديا إلى مادة جديدة".

وهكذا يلزم أن تقوم الإستراتيجية الثالثة بانتهاك الأسرار وإثارة الخيال حول الأحداث بالقصة بحيث يتولد "الوعى الأسطوري" الذى يعيد تمثيل "الواقعية الداخلية" التى تتخطى حدود الزمن والفضاء، وباستخدام الواقعية، فإنه ينبغى بالضرورة أن "تتكشف الرموز الموضوعية التى يمكن التعرف عليها، والتى تمتلك "الحركة الدائرية التى يمكن الإحساس بها" (بريب: ١٣)، ومع ذلك يكتفى معظم النقاد بالتعليق على الموضوع والمضمون الظاهر على سطح التجربة السوداء دون

إمعان للنظر فى رسالة الأداء الرفيعة التى تهدف إلى الكشف عن الروح " بالرغم من أن الأفعال الرمزية داخل التجربة المقدسة العلمانية وداخل الحوادث المسرحية تمتلك القدرة على الكشف عن ذلك الشئ الذى يظل قابلا للتغيير بحيث لا يقتصر الأمر على مجرد القدرة على التصوير" (سميث: ٥٧)، وترى ماريوبا آنى الفعالية التى تتصف بها إعادة تمثيل الحدث حيث يتضح العمق فى القوة التى تتميز بها الدراما باعتبارها من "الآليات الثقافية القادرة على إعادة بناء الأحداث العادية فى الزمن والفضاء، وهذه مقدرة مذهشة ومبهرة تمثل نوعا جديدا من التسامى بعيدا عن التكوينات المصطنعة التى يحتويها الفكر المجرد، فدراما الطقوس تحاول إجراء التحويل داخل النفس، وتحاول إعادة تعريف الواقع فى لحظة معنية، وبالتالي، تكتسب واقعية ذات أبعاد كبيرة" (آنى: ٧٥).

ومن بوركينا فاسو، تضيف المفكرة مالىدوما باتريس سوم أن ما نراه من تكسر فى العالم المرئى ما هو إلا مجرد المرحلة الأخيرة من الواقعية أو قمة جبل الجليد، ولمواجهة ذلك، يلزم "البحث عن الخبايا وعن الجوانب الرمزية التى تتجذر فى عالم الروح" فمحاولة التوسط لعرض الواقع المادى الذى يشيع بالعالم المرئى ما هى إلا محاولة "تشبه تقليم الحشائش الميتة بدلا من اقتلاعها كلية، فالمرئى مظهر من مظاهر غير المرئى، وما نراه من واقعية على السطح ما هو إلا العلامة أو الشعار المرتبط بالفكرة، وهو "انعكاس للذاكرة عميقة الأغوار، وآلية للقضاء على الاختلال الوظيفى عن طريق الطقوس التى تقدم عالما تؤثر فيه العناصر الخفية على ما نراه، ويبقى الهدف أو الغرض بمثابة القوة المحركة التى تسهم فى إضفاء الفاعلية على هذه الطقوس، (سوم: ٤٣).

فقوة الكلمة - سواء باللفظ أو بالإشارة - هي القدرة على الكشف عما يدور، والمسرحية هي الشئ الباقي التي لا يقتصر إعادة عرض الأحداث بها على مجرد التعبير الشفاهي، بل من الممكن أن يمتد الأمر حتى يشتمل على التعبير بالإشارات عن التجربة السوداء وهو ما يتضح في العمل الذي يشترك سافيون جلوفر في كتابته مع جورج س وولف بعنوان كل هذه الضجة وكل هذا الهراء" أو في التجسيد المبدع الذي تقوم به جيل موريس في مسرحية أميري بركة "سفينة العبيد" في أواخر الستينيات، فبدلاً من توثيق التجربة في بساطة يلزم إعادة بناء الحدث حتى يستوعب الجمهور ما يكتفه من غموض وذلك عن طريق استخدام الذاكرة القديمة التي تهدف إلى إجراء عملية التحول في روح الكائن الحي.

ويرى أوليفر جاكسون أن التعبير الشفاهي وغيره من صنوف التعبير أحد الوسائل لإبراز ذلك الشئ الذي يكتفه الغموض "فكل التعاملات مع العالم- بغض النظر عن تسميته بالعالم الروحي أو خلاف ذلك- تتم عن طريق الحواس التي تستوعب الأمور والتي تستغل العلاقات بين الأشياء، وعندما يفهم الإنسان ذلك، فإنه سوف يحاول إزاحة الغموض عن الأشياء رغم أنه قد لا يفهم تماماً الآليات التي تجعل هذه الأشياء على ما هي عليه، وفي الحقيقة فإن استمرار شئ من الأشياء في تأدية وظيفته للأبد ما يزال من الألفاظ التي تحتاج إلى حل" (روبي).

ويرى دارس الديانات الأفريقية جون مبيتى أن الدين يمثل "احتفاء الأفارقة بالحياة وبمصدر البقاء" (مبيتى: ٧٣)، وفي منتصف الستينيات، قامت باربرا آن تير بتطوير أسلوب فى الأداء يستبدل "الفن الأوروبي المتمركز حول الفرد بالمرسح إلى نوع من الفن يتمركز حول الله، وذلك باستحداث بعض الشعائر الكنسية- المستمدة أصلا من المراسم الأفريقية- فى الحفلات التى يقوم المسرح القومى الأسود بإقامتها فى نيويورك، وفى هذا السياق، يصبح المؤدى عينا للمجتمع ويقوم بالإدلاء بشهادته حتى ينير أبعاد التجارب العادية مما يعطى الفرصة لإعادة التقييم الاجتماعى ولتحقيق التحرر الروحى الجمعى، ويطلق المسرح القومى الأسود على هذا الأسلوب من الأداء أسلوب "إحياء الشعائر". وتعلق مانسي ويليامز أن هذه الشعائر "تجربة موسيقية تمتلك قوة طاغية من قوى الإبداع تقوم بالترفيه عن الجمهور وبتغييره" كما أن هذه الشعائر تحتوى فى جانب منها على عناصر مستمدة من الدين والرقص والموسيقى والتعاويد والتجربة الجمعية، ومن ناحية أخرى، يحتوى جانب الإحياء فى تأدية الشعائر على القدرة على التعبير وعلى الاحتفاء بفرحة العيش والبقاء مما يوفر للمؤدى وللمشاهد معا الإحساس بالتطهير وبالتحرر (ويليامز: ٥١).

ومن المعروف أن مراقبة الأمور والإدلاء بالاعتراف من أهم الأهداف بالكنيسة السوداء وبالأداء الموسيقى فيها، ففى كل إستراتيجية ثقافية يتم التعبير بالكلمات والأفعال- أى بالاعتراف- بدرجة مختلفة من درجات التحفظ، وذلك باستخدام التكرار والإيقاع الذى ينجح فى تحويل التجربة المألوفة إلى كشف جديد، وعلى سبيل المثال، تكشف نتوزاك شانج فى مسرحية "من أجل البنات الملونات" عن

بعض من أنواع الاعتراف على شكل أغان شعبية شعرية ينبغى أن توقف الشعور بالتقارب الروحي بين جميع النساء، وعنصر الكورس بهذه الشعائر يسمح برؤية الشخصيات باعتبارها من النماذج الأصلية التي تمر بعملية التحول في الروح والتي توضح الحاجة الجمعية إلى مداواة الإحساس الحاد بالأزمة، ومن الجائز في ضوء ذلك، أن يبقى المسرح الأسود كوسيلة من أجل الإصلاح الاجتماعي ومن أجل الوضوح النفسي، وينبغي أن يقوم هذا المسرح بابتداع العروض التي تبحث في الألفاظ وفي نواحي الغموض بالتجربة وذلك باقتباس بعض الاستراتيجيات التي تسير عليها الكنيسة السوداء، وتهدف هذه العملية برمتها إلى التحرر وإلى الاستبراء كما أنها تعطى الفرصة لمزيد من إنعام النظر في التجربة المادية التي تعرض عن طريق إعادة تمثيل الواقع.

ويرى ثيوفيس سميث أنه فيما يسمى بثقافات التعاويذ في الشتات الأفريقي، فإن الشفاء أو الاستبراء من المرض مهمة تستدعي كل مواصفات إجراء التداوى بالكون وذلك حتى يمكن معالجة الاختلال الوظيفي الذي يحدث عن طريق بعض الشعائر أو المراسم السحرية التي لها الكثير من القدرة (سميث: ٥٦)، ووظيفة الاستبراء من المرض إذن ترتبط بنظرة عامة للعالم "يتكون فيها الكون، ويعاد تكوينه" ومن الممكن أن يكون الترياق ساما أو غير ذلك في ضوء التعاويذ التي تستخدم مع عدد من الحركات الرمزية، وتنشط عملية الأداء عن طريق الجمال بالكلمات- النومو- بغض النظر عن الصناعة اللفظية، وتصف سيدنى ماهون هذا الجمال المطلوب لبناء الرؤية الكونية وللاستبراء في المقدمة التي تقوم

بكتابتها لعدد من المسرحيات للكاتبات السود حيث تضع المشتغلات بنسج الكلمات ونسج العوالم الأدب بجوار الخيال، وتقوم كل واحدة منهن بالإدلاء باعترافها عن طريق الشعائر وعن طريق بعض الخرافات بحيث تنتزع الحقيقة من برائن الوهم ، ولذلك، "تتشغل هؤلاء المبدعات تحت أستار الظلام بالأحلام وبالكوابيس التي يمكن أن يتكلمن عنها، والواحدة منهن تدرك أن هذه هي البداية للوصول إلى رحم الضوء، وتستمر المسرحيات في الحديث عن عالم من الظلمة والضوء تكشف الحياة فيه عن بعض من المعان السحرية والصوفية" (ماهون: المقدمة، ١٤).

وفي كل من الحوادث الدينية والعلمانية، يتمحور البناء والنحو حول المجاز (بيتس: ٣١-٣٢) وتكشف الأنشطة عن المعنى والمغزى من وراء الأفعال المحسوسة، ويتحدد الإطار أو البناء عن طريق الوسائل التي تقوم قوة النوم باستخدامها مثل الأغاني والرقص والطبول، وتسهم هذه الوسائل في استثارة الحالة الوجدانية المستهدفة وفي التحكم فيها، ويلزم على المشاركين في الحادثة قبول عدد من المتطلبات التي تمهد الطريق للحصول على الهوية الجديدة بعد أن تطرأ عملية التحول (فرناندز: ١٢٥)، ويتغير الإطار المجازي كلما دعت الحاجة، فهو إطار غير ثابت تتداخل في نفوس المشاركين بالشعائر به مشاعر تتراوح بين عدم الرضا عن الذات وبين القيام بتضخيم هذه الذات (فرناندز: ١٢٣) وهو ما يبدو بالضبط في المراسم المساوية التي تقوم بها قبائل اليوروبا في غرب أفريقيا حيث يمر المشارك في تجربة التكسر أو التهدم في الذات بكثير من

المعاناة أثناء عملية مواجهة القوى المعادية، ولكنه "يستطيع فى النهاية جمع شتات نفسه عن طريق فعل من أفعال الإرادة" (كاتراك: ١٩)، وفى نهاية المراسم الكنسية أيضا، وبعد أن تتحرك جوامع النفس عبر كل المتطلبات الدينية، يصل المشاركون إلى التتوير، ويتحول من حالة من حالات الجهل إلى حالة من حالات الوضوح الوجدانى والروحى.

ويشيع أنه بسبب القوة التى يمتلكها رجل الدين والتى تعمل على إثارة الروح، فإن الكثيرين يقومون بترك الكنيسة السوداء بطريقة تختلف عن الطريقة التى يدخلون بها إلى هذه الكنيسة، ولا يتعلق الأمر هنا فقط بقوة الكتاب المقدس التى تعيد تمثيل الحقائق التاريخية بل يظهر كذلك دور الخرافة من باطن اللغة التى توضح الترابط بين طبيعة الشعوب وبين طبيعة الكون، ثم تبقى إعادة التجسيد لبعض من القضايا الدنيوية عن طريق الارتجال بحيث يسهم رجل الدين الأسود تقليديا فى تنمية التحرر النفسى وفى الاستبراء الاخلاقى عن طريق تنقية دواعي الإرهاب الاجتماعى وعلاج هذه الدواعي بالأدوية الروحانية.

ورجل الدين الأسود فى الحقيقة مركز من مراكز التعبير فى الأداء الأفرو أمريكى فهو من بين القوى العليمة ذات السطوة، ويلزم أن يكشف فى الحكاية او الموعظة التى يلقيها عن عدد كبير من إستراتيجيات التعبير المستخلصة من التراث الشفاهى الأفريقى وبالتالى تكتسب القصص المألوفة بالنصوص المعان الاجتماعية الجديدة، وبدلا من أن تقوم الموعظة بتجميل الحياة من الخارج، فإنها

تحاول تغيير الواقع الداخلى لدى المصلين، وتستحثهم على القيام باستجابة
جمعية وتتعزز هذه لاستجابة بالإيقاع/ والتكرار اللفظى وغير اللفظى الذى
يساعد فى توسعه القوة التى تتميز بها الكلمات.

والموعظة شكل من أشكال الارتجال ويضيف والتر ف بيتس أنها صيغة من
صيغ الكشف عن الغموض الذى يكتف الكلمة المقدسة وذلك عن طريق القيام
بثلاث مراحل محددة عند الأداء: الافتتاحية، ثم بناء الأحداث، ثم الذروة، فبعد
دعاء قصير مكتوم بالافتتاحية، ينتقل رجل الدين إلى مرحلة بناء الأحداث ويلقى
بنص معروف يستلزم استجابة من الاستجابات المتواضعة وذلك بفرض إحداث
نوع من التوازن بينه وبين المصلين، وفى هاتين المرحلتين الأوليتين، تتصف اللفة
المستخدمة من جانب رجل الدين بالتعريفات ويعرض الأفكار، ويتراوح الخطاب
بين الحديث البلاغى والحديث المرسل، وعند هذه النقطة يستعد رجل الدين
لمرحلة الذروة التى تلجأ إلى التكرار والإيقاع والارتجال وإلى عدد من المحسنات
الأخرى مثل الأغاني والصرخات المفتصبة بل وربما إلى بعض من الأغاني
الشعبية التى تكشف عن عدد من المؤثرات الصوتية المتميزة فى اللغات الموجودة
بغرب أفريقيا. وتكتسب لفة رجل الدين هنا النغمة الموسيقية للمحافظة على
التماسك فى الشعائر، ويمكن أن ينتقل من الإنجليزية المكتوبة إلى الإنجليزية
القديمة ثم إلى العامية مع القيام ببعض من التغيير فى سرعة وطول وحجم
العبارات، حتى يتم التركيز على الأفكار والقضايا.

وبعد أن تبدأ هذه الوسائل فى إحداث التحول الوجدانى المستهدف يزداد الأمر عمقا عن طريق استخدام أسلوب المناجاة وعن طريق استجابات الموافقة التى تصدر من المصلين، ويستمر رجل الدين فى إلقاء الموعظة بطريقة هادئة تصل به إلى الذروة حتى يصبح للشكل الغلبة على المضمون، ويستبدل رجل الدين الترتيب المنطقي بالتعبيرات الشعرية، وعند هذه النقطة، يزداد الاهتمام عند المصلين وينتهى كل سطر من السطور بالنص بالشهقات المسموعة التى تستدعى إلى الذهن الأساليب اللفظية المعروفة بالشعر فى البلدان الواقعة غرب أفريقيا.

وقد يقع اختيار رجل الدين على أداء عدد من الحركات فينتجه نحو المذبح أو يتراجع من على المنبر أو يأخذ فى الإشارة بالمنديل الذى يحملة، بل وربما يعطى الانطباع بأنه على وشك أن يفقد الوعي، وكل ذلك يتم بطريقة تتشابه مع أسلوب الأداء وأسلوب الحوار فى الروايات التى تُقَصُّ بغرب أفريقيا، ويعتمد نجاح هذه الشعائر- كما يحدث بغرب أفريقيا - على قدرة رجل الدين على توجيه كل هذه الأساليب الموجودة بممارسات الأداء العلمانى والكهنوتى فى ثقافات الشتات الأفريقى من أجل تشجيع الذات الجمعية، وبذلك تقوى الروح، وتبدأ عملية التحول والتغير الأخلاقى (فلويد: ٩٥-٩٦).

ويتطلب هذا التحول عملية تنتقل بموجبها الصور القديمة إلى صورة حديثة، بحيث تنتقل الأفكار فيها إلى الواقع الجديد، وبالإضافة إلى الإيقاع، يظهر التكرار، أحد وسائل الأداء الهامة فى ثقافات الشتات الأفريقى، التى تستعيد

الأصول التى تدعم الاستمرارية الثقافية فالثقافات الأفريقية تعي التواتر والتكرار فى الحياة وهى مجبرة على الاستجابة للتوجس الذى تشعر به (سنيد: ٥٠- ٧٧) وبذلك تستطيع أن تتجح فى تحقيق التحول المناسب وسط الطبيعة دائمة التغير، وهذا الوعى بالتغير بتصدي للمفهوم الأفقى للزمن الذى يقتصر على رؤية الأمور آنيا بصورة متعددة الجوانب فقط بدلا من أن يراها فى صورة تجمع بين الماضى والحاضر والمستقبل أى على شكل بناء دائرى واحد يتصف بالقدسية وبالدينامية حتى تعود قيم الماضى لكى تؤكد أغراض الحاضر وذلك من خلال الشعائر التى تقوم بتعزيز الرابطة الكونية مع التجارب العادية فى الحياة.

ويذهب سنيد إلى أن الرغبة المتأصلة لدى ثقافات الشتات الأفريقية لقبول عنصر التكرار فى الحياة تعنى "الرغبة فى الاعتماد على الأمر المتوفر سهل المنال عند الضرورة"، وهذه استراتيجية تتخذ الشكل الأمثل لها فى الارتجال الذى "يعتمد فيه المرتجل على الوقع المنتظم" وترى سيدنى ماهون أن المسرح الأسود يحمل فى طياته كذلك فكرة التكرار أو دوران الدائرة وهى فكرة تساعد فى كثير من الحالات على فهم البناء والزمن، فسواء تم اختزال الزمن أو توسعته، فإن الإنسان ينتقل من ضربة على الطبول إلى ضربة أخرى ومن مشهد إلى آخر بدون الحاجة إلى الرجوع إلى عقارب الساعة المعلقة على الحائط بل عن طريق الإيقاع بالمكاشفة، ومثلما يستخدم الموسيقيون بالجاز عنصر الارتجال فإن كتاب المسرح الأسود تتوفر لهم الحرية لتوسعة الأداء المنفرد بحيث من الممكن أن

يحتوى المشهد على ثمان من المؤدين يسعى كل منهم إلى الوصول لذروة الفهم (ماهون: المقدمة، ص ٣٣).

وربما يرى الإنسان هنا الصدمة فى القول المأثور قديما أن ما يذهب دائريا يعود دائريا، وبذلك تنتقل الخرافات والقيم القديمة حتى تتصارع مع الصيحات المنادية بالعصرية، ولكن تبقى القدرة على التعبير حيه وحيوية وصادقة من داخل الاداء المنفرد لباد أو لبيرد أو لترين، هذا الأداء الذى يقوم بتوسعة مفهوم الزمن والفضاء، ومثل الأجداد الذين قاموا بعبور الطريق الأوسط من قبل، والذين وجد الواحد منهم نفسه فى حالة من التشابك مع التجربة الجديدة المهيمنة، فإن عملية مضادة تنشأ الآن كذلك من اجل البحث عن التغيير ومن اجل التوافق بين المرئى وغير المرئى من الأمور، وتزداد الأقتعة المتناسبة لأغراض الأداء العلمانية أو الدينية جمالا فى الوقت الحاضر، وتستدعى الأرواح القديمة كما يظهر فى الرقصة الجماعية الشعبية بعنوان "الزحافة الكهربية - موقف الحافلة -" التى يلتزم فيها كل عضو من المجموعة بتكرار نفس الحركة، ومع ذلك يتخذ هذا العضو البعض من الحركات الجديدة كذلك كما لو كنت الآلهة تدفعه من داخل ذلك العالم غير المرئى، وعند مفترق الطرق، يتم اكتشاف إيشو الحاوى الأسطورى وملك الأغانى الشعبية عند اليوروبا وتعاود هذه الشخصية الظهور فى الشتات الأفريقى حتى يسترشد بها الجميع لكي يجتاز كل منهم التآكل النفسى الذى يشعر به، وإيشو حاضر بالتأكيد فى الاعترافات التى تعبر عنها الأغانى الشعبية فى مسرحية أويامو بعنوان "دعنى أعيش فى الجنوب" والتى

عرضت فى الثلاثينيات، فالروح الإنسانية والأحاسيس الشخصية يتلامسان ويستلهمان عالم الروح حتى يمكن الوصول إلى الشعور الجمعى بالنقاء والصفاء.

وبالنسبة للمبتدئ، يختفى إيشو بعيدا عن الحقول بالريف على سبيل المثال، حيث يرى أن لغة الجسم تعبر عن الخنوع رغم أنها فى الواقع رقصة تهدف إلى تحقيق القوة الذاتية وإلى إبعاد نظر المراقب عن التباطؤ فى العمل، وقد لا يرى المبتدئ إيشو فى المدن كذلك حيث تبدو الكيفية التى يسير بها شباب المعازل كما لو كانت شكلا من أشكال الإرهاب بينما هى الواقع رقصة ثانية من رقصات الأداء- أو قوة النومو- التى تتناسب مع القوة الفاشمة لحركة التصنيع بالحضر، وبالإضافة إلى الأبطال الأسطوريين الآخرين ممن يجلسون على قمة الإبداع الموسيقى من أمثال مونك ومايلز ومنجوس ومورتوس، فإن كلا من الصورتين بالريف والمدينة تعود فى الأساس إلى إيشو الحاوى الذى يتسلح بقوى الطبيعة الجامعة والذى يتحصن بالاستقواء عن طريق الدهاء والخداع والحديث المعسول، ويظهر أوشو فى عدد من العروض بأعمال الكاتب المسرحى أو جست ويلسون الحائز على جائزة بوليتزر للأدب.

والفن المسرحى عند ويلسون يكشف عن عدد من الاستراتيجيات فى التعبير ترجع إلى التراث الشفاهى الأفريقى بما فيه من الإيقاعات وأساليب التكرار والحديث بالعامية والأغاني الشعبية والدينية التى تؤدى فى حضور مجموعة من اللاعبين الرئيسيين يقومون بالتوجيه: ليفى فى "ماما رينى"، وتروى فى "الأسوار"، وبينوم فى "جوتيرنر"، وهيدلى فى الجيتارات السبعة، وهامبون فى

القطارين، وتيرنبو في "جيتى"، والشاب ولى في "درس البيانو"، ولكل من هذه الشخصيات عند ويلسون القدرة على تحويل الفوضى وعدم الانتظام إلى إمكانات تتصف بالإيجابية، وهو ما يبعث على التذكرة من جديد بالمهارة التى يتحلى بها إيشو الذى يستطيع الظهور فى العديد من الأقنعة عند مفترق الطرق.

ومن بين الشخصيات التى يقوم اللاعبون باستخدامها فى التراث الشفاهى الأفرو أمريكى شخصية القرد الناطق وشخصية الأرنب بريز والعنكبوت أنانسي والغازي جون وشخصية جون هنرى، وجميعها من الشخصيات التى تفتح حياة الناس فى أعمال مفترق الطرق وذلك بغرض إلقاء التحدى وزرع مواطن النزاع فى مواجهة السلطة والقوة السائدين بالنظام القائم. ويظهر اللاعب فى البداية فى صورة كاريكاتوريه تمثل جانبا واحدا قبل أن يستطيع الوصول إلى الرقصة الكونية عند مفترق الطرق وقبل أن تختل الوظائف، ويبدأ من خلال فنون الارتجال اقتراح شكل من أشكال الجسم أو التوافق (فلويد: ٢٤)، ومثل إيشو الذى يمتلك ساقا واحدة فى عالم البشر المرئى والساق الأخرى فى عالم الآلهة غير المرئى، يأخذ اللاعبون فى أعمال ويلسون فى الرقص دون تجاوز للحدود الموضوعية، وتعود الصلة بين العالم الكونى والعالم الاجتماعى التى تتوقف لبعض الوقت فى الطبيعة التى يرى جميع اللاعبين أنها وحدة واحدة لا تتجزأ، وعندئذ تتكشف الدعوة لضرورة البقاء عند مفترق الطرق أو عند مفترق طريق التجربة

السوداء الذى يجمع بين العالم المادى والعالم الروحى والذى يتصدى للعوائق التى تهدد الوجود وتحقيق التناغم فى الحياة.

وفى "درس البيانو" يربط الشاب ولى بين ذلك العالم المرئى والعالم غير المرئى عن طريق وشم الأسماء والصور وتواريخ أفراد العائلة على أرجل البيانو، ويرمز هذا الطقس المعبر إلى التحول الذى يطرأ على البيانو بحيث يصبح مثل المذبح المقدس الذى يحتفظ بالتاريخ الشفاهى المرئى وغير المرئى، وبالتالي تعود الصلة بين الأحياء و الأموات، وتستخدم القصص فى المسرحية الأسلوب اللفظى والأسلوب غير اللفظى مما يوحى بالتضاد فى القصص المرتجلة فى بعض الأحيان بحيث تصبح اللغة المشبعة بالعاطفة هى الأغنية وهى الحوار معا (بون).

ويلعب البيانو دور المؤرخ الصوتى، فهو قوة النمو المطلوبة لبعث الحياة فى ذاكرة الأجداد، مثلما يحدث عند اللوكاسا فى قبائل اللوبا التى يقوم مورالز بوصفها حيث "يتم التأكد من انتقال حوادث التاريخ بدقة من جيل إلى جيل آخر عن طريق النغمات وأساليب الإيقاع بالقصة ذاتها.... وينفس الطريقة، تساعد الموسيقى وأساليب العزف فى المحافظة على الاستمرارية التاريخية التى يعتمد عليها النظام الاجتماعى" (مورالز: ١٠٧)، وفى مسرحية درس البيانو كذلك تخف حدة الارتباطات العضوية مع البيانو بسبب الافتقار إلى عدد من الشعائر الضرورية وهو ما يقلل القدرة على إعادة الحيوية إلى عنصر الحماية التى يوفرها تراث الأجداد، وبالنسبة للأفارقة فإن التراخى فى الشعائر لا يسفر عن

ضياح الحماية من جانب الأجداد فى مواجهة القوى الكارثية فحسب بل إن ذلك أيضا يهدد السطوة والوجود المستمر للأجداد فى العالم غير المرئى بحيث تبدأ العائلة فى التآكل، ويتطلب هذا التهديد- بدلا من الارتجال غير الناجع الذى يقوم به ويلي- فك إसार الاعتراف من بين المحفورات الباقية وذلك حتى يمكن لويلي أن يقفل عائداً إلى الطريق الأوسط بإفريقيا أى طريق الأجداد وطريق الآلهة الخاصة بهم (مورالز: ١٠٧)، وبهذه الوسيلة، يتحقق التناغم والانسجام ويستمر الحفاظ على القدسية فى الروابط.

وتكشف أغنية التحرر من الإसार التى يستخدمها ويلسون عن القرابة بين الأحياء والموتى، فنحن نواصل العيش وسط الاستمرارية الثقافية والروحية التى تقوم بتوجيهها القوى الخلاقة التى تبعث الحياة فى الروح وفى الذاكرة، ويعكس المبادئ التى يسير عليها المذهب الطبيعى بالتراث الغربى، فإن المسرح الأسود لا يحمل المرأة التى يعكس بها الطبيعة بل إنه يستحضر عملية من عمليات السحر يوقظ بها قوة الطبيعة حتى تلقى بضوء المعرفة على التجربة، وكما يظهر فى العنوان الذى تستحدثه شاي يونجيلاد فإن الواحد منا يقوم بغريلة الشقاء الذى تحس به الأنسة أوتان بدلا من الاستسلام للأوهام ولعقدة بيولا أو محاكاة الحياة.

المراجع

- أموكو، كوملا. نحو تعريف للموسيقى الأفريقية التقليدية: نظرة إلى غانا، في **أكثر من الطبول: مقالات حول الموسيقى والموسيقين بأفريقيا وأمريكا اللاتينية** تحرير أرين جاكسون، ٣١-٤٠، ويستبورك، كونكتيكت: جرينوود، ١٩٨٥.
- آنى ، مارييا. **يوروبا: انتقاد للفكر والمسلك الثقافى الاوروبى من وجهة النظر الافريقية**، ترنتون، نيوجيرسى، : المطبعة الأفريقية، ١٩٩٤.
- بارلو، ويليام. **النظر للأسفل: ظهور ثقافة الأغان الشعبية**، مطبعة جامعة تمبل، ١٩٨٩.
- بينيت، ليرون. **حالة السواد ومقالات أخرى**، شيكاغو: جونسون، ١٩٦٤.
- بون، ريفون. **المناجاة والاستجابة وقصة العبيد فى مسرحية أوجست ويلسون درس البيانو فى الاستعراض الأمريكى الأفريقى**، ٢٢، صيف ١٩٩٨، ٢٦٣-٧١.
- براينت جاكسون، بول. **المسافرون عند كيندى داخل الاستمرارية الأمريكية الأفريقية فى الحدود المتشابكة: مسرح أدريان كيندى**، تحرير بول براينت جاكسون ولوى مور أوفرييك، ٤٥-٥٨، مينيا بوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، ١٩٩٢ (راجع الجزء الثالث من هذا الكتاب).
- كون، جميس **الأغان الروحية والشعبية**، نيويورك: سيبرى، ١٩٧٢.

دانكا، ج. ب مفهوم الآلة عند الأكان، لندن: فرانك، ١٩٦٨.

دار ، علو. ناتشيز والأغان الشعبية، تسجيل فى داخل العالم، تسجيلات الأطلنطى، ١٩٩٨.

ديجرافت، ج. جذور الدراما والمسرح الأفريقى فى الأدب الأفريقى اليوم ٨، ١٠٧٦، ١- ٢٥ (راجع الجزء الأول من هذا الكتاب)

فرناندز، جيمس. تحليل الشعائر والتواز المجازى فى الأشكال الأولية فى ساينس، ١٨٢، ١٩٧٣، ١٣٦٦- ٦٧.

فلويد، سام القوة فى الموسيقى السوداء، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٥.

كاتراك، كيتو. وول سونيكا والتراجيديا الحديثة، ويستبورت، كونيكيتكت: جرنيوود، ١٩٨٦.

ليفين، لورنس. الثقافة السوداء والوعى الأسود، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٨١.

ماهون، سيدنى. المقدمة فى الريبة تحت ضوء القمر وتحت أشعة الشمس، نيويورك: مجموعة المسرح والاتصالات، ١٩٩٤ (راجع الجزء الثالث من هذا الكتاب).

مبتي، جون. **الديانات والفلسفات الأفريقية**، جاردن سيتي، نيو جيرسي:
دايلداي، ١٩٧٠.

مورالز، مايكل أشباح البيانو: أوجست ويلسون وتصوير التاريخ الأمريكي
للسود، في الأسوار والبوابات، تحرير ألان نادل، ١٠٥ - ١٥، مطبعة جامعة سيوا
١٩٩٤.

بريب رتشارد. **الخرافة والواقعية والكاتب بغرب أفريقيا**، ترنتو، نيو جيرسي:
المطبعة الأفريقية، ١٩٩٨، بيتس، والتر. سفينة صهيون: المراسم الكنسية
الأفريقية في الشتات الأفريقي، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٨.

روبنسون، بيفرلي. **جميع الأشياء بالذاكرة: الألعاب الأفرو أمريكية**، سان
فرانسيسكو، مطبوعات ك م ت، ١٩٩٨.

روبي، ديانا. "أوليفر جاكسون في طريق الصنع" مجموعة من المحادثات مع
أوليفر جاكسون بالاستديو الخاص في أوكلاند، كاليفورنيا، أغسطس ١٩٩٦.

سنجور، ليوبولد. **روح الحضارة والثقافة الزنجية الأفريقية في مجلة الحضور
الأفريقي**، ٨، ١٩٥٦، ٦٠.

سميث، يثوفيس. **استلهم الثقافة**، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٤.

سنيد، جيمس التكرار في الثقافة السوداء في الأدب الأسود ونظرية الأدب،
تحرير هنري لويس جيتس، ١٢٩ - ٨٠، نيويورك: ميثيون، ١٩٨٤.

سوم، مالدوما باتريس. الشعائر: القوة والشفاء والمجتمع، بورتلاند،
أوريجون: سوان، ١٩٩٣.

توماس، لوندمينيا وباربارا آن يتر والمسرح القومي الأسود. قوى التجول في
هارلم، نيويورك: جارلاند، ١٩٩٧.

تومسون، روبيرت فارس. وميض الروح، نيويورك: راندام، ١٩٩٠.

ويلسون، أوجست درس البيانو، نيويورك : بلوم، ١٩٩٠.

ويليامز، مانس. المسرح الأسود في الستينيات والسبعينيات: تحليل تاريخي
نقدي للحركة، ويستبورت، كونكيكت، ١٩٨٥.

بيفرلى روبنسون: الإحساس بالذات من أجل البقاء فى شعائر

فضاء الأداء الجديد

يعرف من تبقى أن ذراع الروح القوية

قد قامت بحمايتهم بينما الحياة تسير

(المؤلفة)

الشعائر الشائعة فى المسرح عادة هى الرقص (الحركة) ورواية القصة (التراث الشفاهى)، ومن الممكن تعريف هذه الشعائر بأنها طرز الأفعال التى تمثل الرغبة فى البدء من جديد والحاجة إلى إيجاد طريقة من طرق التعبير عن هذه الرغبة، ويحمل ذلك الإحساس بالذات القائم على الهوية وعلى التراث بعد عبور الأطلنطى من أفريقيا إلى شواطئ الأمريكيتين والكاريبى، حيث تبقى الذكريات لدى كل من الأفارقة فوق سن العاشرة ممن قدر لهم العمل كعبيد، وهذه الذكريات هى الشعائر الدينية والعلمانية التى تشمل معرفة أسماء الآلهة والأجداد، ومعرفة المجتمع والارتباط به، بل، ومعرفة اللغة الأصلية أيضا والمتطلبات الاجتماعية السائدة فى الوطن الأم مع فهم مكان الإنسان فى تلك الثقافة التى يهيمن عليها التراث المنطوق بدلا من التراث المكتوب.

وهذا الوعى بالتراث الجمعى- بما فيه من لغة وحركات وحكايات وألعاب وديانات وألغاز وصنوف من السخرية والموسيقى والرقص وبقية أشكال

الفولكلور- جزء من المعرفة الإنسانية التي حملها الرجال والنساء عبر الأطلنطى حيث يوجد داخل الغالبية العظمى من الأفارقة على متن سفن العبيد إحساس بالذات لا يبنى على لون البشرة بل على الممارسات الجمعية وعلى النظرة للعالم التي تجمع بينهم، فبعيدا عن أفريقيا، يسهم كل من اللون وتقاليده العالم القديم والشعائر الجديدة في تمييز هوية الأفارقة الذين أجبروا على التحمل وعلى إيجاد شعائر جديدة لهم يصبح فيها الرقص على ظهر سفن العبيد مترادفا مع البقاء، فهذا هو الفضاء الأول لذلك الأداء المغتصب الذي يضع الحجر الأول في التاريخ المسرحى بالشتات الأفريقى، ويتلو ذلك، ثلاثة أنواع أخرى من الفضاء تسهل أداء الشعائر بالولايات المتحدة: وهى الحقول أو المزارع التي عاش بها الأوائل من الأفارقة الأمريكين، والمنبر بالكنيسة ثم المسرح.

سفن العبيد:

تحت وطأة العبودية، تمت العودة إلى شعائر التضحية بالقربان وما بذلك من الجماليات وذلك من أجل تحديد الصلة فى إطار مجتمع معين، وسرعان ما استبدل ذلك بالعلامات التي تستخدم فى ترقيم الماشية، وفى تلك العملية، يستخدم الهولنديون على سبيل المثال الحديد الساخن لطبع الأرقام على صدور بضاعة "العبيد" للتفرقة بين هذه البضاعة وبقية "البضائع" الإنجليزية والفرنسية، واشتملت الشعائر الجديدة على متن سفن العبيد القيام بالانتحار، وقتل الرضع لإنقاذهم من حياة العبودية مع بعض من حوادث القتل، وحلت هذه الشعائر محل الشعائر القديمة التي تحتفى بالحياة وبكل ما هو قديم:

يسود الشعور بالاختناق على كل هذه السفن، وهو شعور فظيع حيث يجلس الواحد من العبيد تحت سقف قد لا يزيد ارتفاعه عن ١٨ بوصة لا يسمح له بالحركة، وتتدلى السلاسل من بين يديه ورجليه ويكاد الجنون أن ينتابه قبيل موته أو اختناقه، وقام البعض من الرجال بقتل البعض الآخر ربما للبحث عن متنفس، وقام البعض الآخر بشنق من يجلس بجوارهم وقامت النساء بدق المسامير فى رؤوس بعضهن البعض ^(١) وأطلق على شحن السفينة عملية "الحشو المحكم" ^(٢)، ويستعيد جولاه جو كيف حضرت السفينة إلى منزله عندما كان طفلاً وقامت باجتذابه مع الآخرين، كى تبدأ الرحلة المفزعة، وبعد الوصول إلى العالم الجديد، اختفت الفروق الهامة بين الجماعات الأفريقية (الإيبو، واليوروبا واليامبانا، والتوى ونحو ذلك) وأصبح اللون السمة المميزة للأفارقة ولم يكن من غير المألوف أن يطلق البعض منهم على الآخرين من زملائهم عبارة "ذلك الزنجى" وهى عبارة تعكس التجربة المشتركة للأفارقة الأول بالأمريكيتين:

يتم شحن الجميع، وكل يوم تأتى سفينة البيض، ولو تحرك أحد الزوج يتم قطع رأسه، ومات كثير من الزوج فى باطن السفينة من المرض، وانتزعت الرحمة من قلوب البيض كما لو كانوا لا يعرفون معنى الكلمة، وبعد ذلك يسحب الموتى من العبيد لكى يقذفوا من على ظهر السفينة، وليس ذلك كل شئ، بل كانوا كذلك يقذفون بالعبيد الأحياء ممن يعتقد أنهم لن يبقوا على قيد الحياة ^(٣).

وفى هذا الطريق الأوسط، ظهر فن التلوي أثناء الرقص من باب الحاجة وليس من باب الترفيه وذلك فى محاولة للإبقاء على الليونة فى أجساد الأفارقة^(٤) وشاع استخدام اللغة الصامتة وأصوات الأرجل والأيدي، واستعمال هز الجسد حتى تبقى الروح حية، ويقوم توم فيلنجز بتوثيق حوادث الانتحار على متن تلك السفينة كعمل من أعمال تقديم القرابين، وهذه الحوادث فى الوقت نفسه عمل من أعمال التحرر من داخل تلك المأساة، وأثناء الرحلة التى كانت تستغرق من ٣-٦ شهور عادة، قام قباطنة السفن بإرغام العبيد على الرقص للمحافظة على الدورة الدموية بعد قضاء عدد من الساعات الطويلة المؤلمة فى الجلوس بلا حراك، ويصف ريتشارد دريك البضائع البشرية التى يحملها بقوله بأن لهم "طبائع جميلة تتلقى ضربات السوط على ظهورهم العارية وتقوم الأغاني والرقصات بالحفاظ عليهم فى حال طيب وبالتالي بالحفاظ على إمكانية الحصول على ربح طيب بعد ذلك"^(٥).

ولكن الرقص على السطح ظل يخلو من البهجة بالنسبة لأولئك المؤدين^(٦)، وكما يقول احد الجراحين على متن سفينة للعبيد عام ١٧٨٩ فان ذلك الغناء والرقص تعبير عن الحزن بحيث تعبر الأغاني عن الخوف من الضرب وعن الحنين للطعام والوطن وعن اليأس من العودة إليه "ما دأ ما دال، ييرا لا يمينى! ما دالا وبعبارة موجزة، شعر الجميع بالمرض وبعدم الرغبة فى العيش"^(٧)، ويعبر أحد البيض الآخرين عن غضبه من تلك المعاملة التى حلت بالعبيد بقوله:

يصر القباطنة على أنهم ييذلون ما بوسعهم لإدخال السعادة على العبيد على متن السفينة فهم يجلبون إلى السطح ثمان ساعات في اليوم وذلك لتنظيف محال إقامتهم، كما يتم تشجيعهم على الرقص وهم مقيدون بالسلاسل، وهو تشجيع يتم باستخدام السياط في كثير من الأحيان بحيث تأخذ هذه الأطراف المتورمة أو المريضة في الانخراط في عملية الترفيه المبهجة، وتتكون القشور على الأرجل بفعل القيود وتعبر جميع الأغاني عن الأسى والحزن في هذه الحالة النفسية من حالات البقاء^(٨).

الحقول والمزارع:

ولأغراض التعليم، تم إيجاد عدد من الألعاب بالمزارع تدور حول الحياة والموت وما بينهما، وعلى سبيل المثال، ساعدت أحد الألعاب الأفارقة العبيد على التعامل مع فكرة الدفن بعد الموت دون العودة إلى العادات القديمة، واستخدمت لعبة ثانية لتعليم الأطفال أجزاء الجسم- الرأس والأكتاف والركبتين والمعصم- والأبيات التي تقول "لم أذهب إلى فريسكو، ولم أذهب إلى المدرسة ولكنني لست بغبي" تعكس الاعتقاد بأن المرء لا يحتاج إلى المدرسة أو إلى الأسفار لكي يتلقى التعليم أو لكي يشعر بالتقدير للذات^(٩).

وأصبحت حياة المزارع وسيلة لتنمية الثقافة بين الأفارقة الأمريكيين ولعبت الألعاب دورا رئيسيا في ذلك بالاشتراك مع اللغة والأغاني والرقص فكل ذلك من

عناصر الإبداع التي تحافظ على الثقافة وعلى التعبير ببعض من الحرية أو على الأقل لا تدعو للاضطهاد، واستخدمت الألعاب والفناء كذلك كملاذ آمن لإبعاد الريبة ولإبقاء المراقبين بالحقول بعيدا، وتستعيد السيدة بيس جونز التي اشتركت فى الفناء مع فرقة جورجيا صورة جدها وهو يشرح لها انه- أثناء فترة العبودية- أخذ الكبار فى تعليم الصغار كيفية غناء بعض الأغاني للبقاء بعيدا عن المتاعب "فالبقاء دون حركة قد يجعل القبطان يظن انك ستقدم على فعل شئ مخالف" وتقول أغنية من أغنيات العبيد انه ينبغى إدخال السرور على القبطان وإزالة الأوساخ فى سرعة بدلا من تلقى ضربات السوط أو شكل آخر من أشكال العقاب، وأخذ جد السيدة جونز فى شرح معنى رقصة الجوبا المعروفة بهذا الاسم فى كوبا والمعرفة باسم المارتينيك فى هايتي، والتي كانت تمارس فى جزر الأنтил وجنوب الولايات المتحدة.

وتدور الجوبا فى دائرة أو حلقة، وينتقل كل من الراقصين إلى منتصف الدائرة أو الحلقة عندما يحين دوره وذلك كى يظهر المهارة التى يتمتع بها، وكثيرا ما كانت الرقصة تؤدى بأسلوب المناجاة والاستجابة ونظرا لمنع الطبول بالجنوب عامة خوفا من أن تستخدم لتشجيع التمرد، فقد أصطحب التصفيق بالأيدى وتحريك الجسم الإيقاع الأساسى بالرقصة وكلمة جوبا فى الحقيقة من الكلمات الموجودة بكثير من اللغات الأفريقية (وهى اسم لموقع بجنوب السودان) وتشير الكلمة إلى الرقص بالأرجل وربما كانت تعنى قديما بقايا الطعام حيث جرت العادة أن يتم أثناء الأسبوع جمع مخلفات الطعام داخل القصور بالمزارع لكى

توضع فى الفطائر التى تقدم للعبيد أيام الأحد. ويضيف جد السيدة جونز أنه كان يتعين عليهم أكل ذلك لعدة أيام دون اعتراض فالطعام كان مختلفا لدرجة ألا يعرف الإنسان ما هو بالضبط، وبالتالي نشأت رقصة ولعبة بشأنه، واعتقد البيض أن ذلك أحلى ما رأوه قادمة من أفريقيا ورغم أن هذا الرقص جرى على يد الأفارقة إلا أنه لم يأت من أفريقيا وكثيرا ما كان جدى يقول لى "إن رأسك فى فم الأسد، فأبقى دون حراك"، ومن الطبيعى أنه عندما يكون رأسك فى فم الأسد فإن عليك أن تهدأ قليلا وإلا تعرضت للخطر^(١٠).

وظهرت بالفعل أغنية تدور حول هذه المخلفات منها الأبيات التى تقول إن "جوبا جزء من هذا وذاك، وعليك أن تقتل القطعة الصفراء"، وهذه القطعة الصفراء هى الكلمة المشفرة التى تطلق على البيض وبعبارة أخرى فإن هذه المخلفات أحلى من أن تترك للبيض حتى يتناولوها، وبعض من التعريفات الأخرى للجوبا تشتمل على اسم محبوب يعطى للذكور الماهرين فى حلبة الرقص، وعند الأكان بفانا، هى أيضا اسم للطفلة الأنثى التى تولد يوم الاثنين أو هو اسم يرمز للجوز واللوز، وفى لغة اليوروبا بنيجيريا وبنين، تترجم الجوبا باعتبارها تأبين للأجداد، ولم يدرك ملاك المزارع بالطبع كل هذه المعان والتعريفات، ولكنهم أخذوا فى كثير من الأحيان فى التباهى بما يملكونه بحيث يطلبون أداء الجوبا أمام الزوار لأغراض الترفيه وأصبحت الرقصة شائعة لدرجة أن البيض أطلقوا اسم الجوبا على ميناء كبير للعبيد فى كارولينا الجنوبية - تشارلستون.

وكثير من ألعاب العبيد كانت تهدف إلى تقدير الذات وتقوم بالتعليق على ظروف الحياة والعمل، مثل اللعبة المشار إليها من قبل والتي تقوم بأعداد مجتمع العبيد للموت في موقف لا يسمح بتأدية شعائر الوفاة الأفريقية واشتملت اللعبة على التمثيل الصامت لجنس الحيوان، كما يحدث أحيانا في غرب أفريقيا^(١١) باعتبار ذلك وسيلة من وسائل الاحتجاج على الصناديق الخشبية أو الحفر العارية التي كانت أجساد العبيد المتوفين تلقى فيها. ويقوم المؤدون في اللعبة بإنشاد "أقذف بي بعيدا، وفي أى مكان، فى هذا الحقل القديم" وذلك بطريقة تتم عن الاستخفاف بما سوف يلقاه الجسد من تعامل يعد خروج الروح، فقد عرف الأفارقة العبيد أنهم سواسية مع البيض أمام الله وأن المساواة تتحقق للجميع عندئذ، وتصل اللعبة إلى الذروة عندما يتجمع الراقصون - وخاصة النساء - فى حلقة واحدة ويبدأون فى الرقص بالأرجل^(١٢).

وظهرت بعض الألعاب الأخرى على مر السنوات كرد على العبودية، ولم يكن الغرض من هذه الألعاب مجرد التزجية للوقت بل كانت تهدف إلى حفظ الذات فى مواجهة المعاملة القاسية عاطفيا وجسديا وتعين أداء هذه المراسم فى فضاء المزرعة حتى يتمكن الناس من التكيف مع قوى الأسر، فالبقاء فى ذلك الفضاء الجديد يتطلب قوة التحمل الثقافية والروحية، وتلاقت التقاليد الأفريقية كى تسمح ببقاء الثقافة القديمة دون أن يمثل ذلك أى تهديد للملاك^(١٣)، وفى هذا الصدد، يلاحظ الزوار الأوروبيون للمستعمرات الأميركية فى ذلك الوقت افتقار أهل البلاد للإحساس بالفرحة أو بالتناغم كما يظهر من خلال الفنون عامة،

وكما يقول أحد الرحالة الإنجليز "لا توجد الأعياد أو الأسواق أو أى من مظاهر الفرحة والموسيقى أو عروض المرائس بالشوارع" ويشير القنصل الفرنسى العام لنابليون إلى ما يطلق عليه الانشغال المادى بالأشياء فى المستعمرات دون محاولة للارتقاء بالنفس ودون محاولة للاستمتاع ببعض من أمور الخيال التى توفر السلوى والبهجة أى غيبة المثل العليا الرفيعة التى تساعد على تنمية الفنون الجميلة^(١٤).

وذهب بعض الأوروبيين إلى أن أهل أميركا يشبهون الأطفال والحيوانات، وازدادت حدة الانتقادات فى القرنين الثامن والتاسع عشر بسبب الطباع الخشنة التى يظهر عليها أهل البلاد وساد الزعم بأن الأمريكين يفتقرون إلى "قواعد الحديث الصحيحة وإلى الزى السليم ولهم ولع بالمراك وبعض المظاهر السيئة الأخرى للسلوك وهى عيوب ذهنية وأخلاقية واجتماعية ... وفى أوروبا أصبح لكلمة يانكى مدلول غير طيب، ويبدو أن هذا النوع من الانتقادات قد بات يجرى على الأمريكين (القادمين من أوروبا أساسا) نفس العملية الجراحية التى تهدف لتعظيم الذات والتى أجراها الأمريكيون من قبل على الأمريكين القادمين من أفريقيا^(١٥).

ويبدأ الخلاص الثقافى فى الأيام الأولى فى أميركا من خلال التمسك بسمو الروح، ومن خلال الفنون الجميلة المنتشرة بين العبيد السود وبين أهل البلاد الأصليين، وأصبحت الحقول والمزارع بمثابة المسارح التى يستعرض فيها الأفارقة

المهارات التى يتمتعون بها أمام الجمهور المكون من بنى جلدتهم ومن ملاك المزارع وضيوف هؤلاء الملاك، وساعد ذلك الأفارقة الأمريكيين على معرفة كيفية إخفاء مشاعرهم من أجل تحقيق البقاء وسط ثقافة معادية يظل "الوطن" فيها حالة من الحالات الذهنية، وتحولت المزارع بالجنوب حتى تصبح الحلبة التى يستطيع العبيد فيها تجسيد بعض الشعائر الرمزية من خلال فتون الهجاء والمعارضة ومن خلال بعض الأعمال الهزلية، واتسع الريبرتوار حتى يشتمل على الأداء التكرى بواسطة الأقنعة أو بواسطة الوجه واليدين^(١٦).

ويلاحظ احد الرحالة لأمريكا عام ١٧٩٥ أن السود من أفضل الممثلين الكوميديين بالبلاد ويشير إلى أن للموسيقى والمناخ والمعاملة على يد البيض نصيب فى ذلك، وفى مقالة بعنوان "عين الأرنب" يشير ميلفن واد إلى انه فى كثير من الأحيان "قام الأوروبيون والأمريكيون من ذوى الأصول الأوروبية بتفسير الأداء التكرى على انه وسيلة من وسائل التحكم الاجتماعى والبروباجندا بدلا من اعتبار ذلك جانب من جوانب الثقافة الفولكلورية"^(١٧).

وقبل الحرب الأهلية لم يسمح سوى لعدد قليل من الأفارقة بعرض الأداء الخاص بهم، ومن بين هؤلاء هنرى لين العظيم- أو الأستاذ جويا- الذى كان أعجوبة فى عالم الرقص تستطيع التنافس مع كبار الراقصين فى عصره أى عام ١٨٤٤، وقد تمتع لين بالموهبة الكبيرة واستطاع أكثر من مرة أن ينال جائزة قيمتها خمسمائة دولار نظير أداء بعض الحركات التى كانت تعتبر فى ذلك

الوقت "جميلة ومعقدة" وهاتان من الصفات النادرة المستخدمة لوصف الرقص الذى يقوم به الفنانون الرحل، وفى النهاية، سافر جوبا إلى أوروبا ليدير مدرسة للرقص أشاد بها الجميع، ووقع تشارلز ديكنز نفسه تحت تأثير سحر المهارات التى تمتع بها جوبا وكتب عن ذلك. ويرى أحد النقاد أن "رقص جوبا يتفوق على أى شئ آخر يتماثل معه فى أوروبا"^(١٨).

ومن جانبهم، قام البيض بالسخرية من الأغاني والرقصات وأساليب الحديث التى يستخدمها السود فى بعض العروض، وتعلم بعض المؤدين من البيض لعب دور البانجو الذى أصبح من الثوابت فى تلك العروض فى الأربعينيات من القرن التاسع عشر، وذلك باستخدام بعض الإيقاعات التى لا يتوفر لها سابقة استعمال فى أوروبا والتى تكشف عن بعض من المؤثرات الأفريقية^(١٩). وبحلول عام ١٨٤٥ أصبح فن الإنشاد عملاً يدر الربح على البيض يقومون فيه بتقليد السود أو معارضة مسلك البيض وتحمس البعض مثل مارجريت فولر ومارك توين ووالث ويتمان لهذه العروض التى اعتبرها كل منهم جزءاً من التفرد الثقافى بأمريكا^(٢٠)، وذهب هوراس جريلى من دعاة إلغاء الرق إلى أن فن الإنشاد يبرز العبقرية فى أمريكا وأنه نظير للأوبرا فى إيطاليا^(٢١)، وفى مقال بأحد المجلات عام ١٨٤٥ بعنوان "من هم الشعراء القوميون عندنا؟" يعترف ج. كينارد بعبقرية الأفارقة الأمريكين فى ذلك المضمار:

من هو العبقري؟ هل هو من يعبر بوضوح عما يشعر به الآخرون أم من يمثل العواطف والفكر والذوق لدى الجمهور أم هل هو من يجتذب القلوب والأسماع؟ أليس سامبو مثالا على العقل والقلب: أو الذوق في أمريكا؟ اسألوا النساء فهن خير حكم، ولا تخشوا الإجابة... فكل منكم يقلده، وكل منكم يقضى الأيام والأسابيع محاولا تعليم أساليبه وكل منكم يحب دعاياته، قل لى بصراحة أليس سامبو ذروة ما ترونه من المثل الشعرية^(٣٣).

وجورج نيكولز هو أحد الرواد بفن الإنشاد واحد المهرجين ممن قاموا بتقمص ادوار السود بالسيرك، وقد قام بتعلم الأغاني التي يؤديها على يد الأفارقة العبيد على ضفاف المسيسيبي، ويدين مؤد آخر هو توماس دادى رايس بالكثير لبائع من الأفارقة الأمريكيين يدعى "كورن ميل" أو السنيور كورنا ميلى الذى إعتاد أن يعيش فى نيو أورليانز، وقام جـسوان باكلى، نجم عروض البكلى فى نيو أورليانز، بالأداء فى سافانا بولاية جورجيا عام ١٨٥٦ حيث رأى هناك "بائعا زنجيا فى عربته التى يجرها الحمار وهو يبيع ثمار البطيخ بمصاحبة بعض النغمات الجميلة التى حازت إعجاب بكلى والتى قام فيما بعد بأدائها أمام أعضاء فريق جـوماكندروز، ولم يضع الأخير الوقت، وتقابل فى اليوم التالى مع البائع، وتعلم الأغنية والنغمات وقام بشراء كل العدة - الزى والعربة والحمار وتحولت المبيعات إلى عرض يدور حول الرجال السود يقوم فيه ماكندروز بلعب دور "بائع البطيخ" هذا الدور الذى ظل يلعبه حتى نهاية فترة عمله عام ١٨٩٥ أى بعد حوالى أربعين سنة^(٣٣).

وحمل هؤلاء المؤدون تلك العروض الأولى عن الرجل الأسود من ولايات الجنوب إلى ولايات الشمال، وسرعان ما أصبحت هذه العروض ذائعة الصيت في نيويورك، وفي منتصف القرن التاسع عشر أخذت بعض الفرق في أداء العروض بصفة منتظمة لدرجة أنه في الخمسينيات من ذلك القرن تواجد في برودواي نحو عشرة دور وثلاث فرق مخصصة لهذا العرض، وانتشرت العروض في المسارح الكبيرة مثل الأولد بارك والباورى وتشاثام ثم انتقلت إلى الكنائس والمعابد اليهودية وإلى المسارح المبنية حديثاً التي كانت كثيراً ما تسمى "بدار الأوبرا الإثيوبية"، وتبين لكل من يعتقد بافتقار السود للذكاء والثقافة خطئ هذه الفكرة حيث دعت الحاجة إلى توفر الموهبة والذكاء من أجل نقل التعقيدات الموجودة بفنون المعارضة والتورية إلى الآخرين عن طريق المادة المستمدة من الفن الشعبى للأفارقة الأمريكيين وهو ما يؤكد في جانب منه "الهوية عند البيض عن طريق عدد من اللوازم المرتبطة بالسود وعن طريق تأكيد الدونية التي تميز مسلكهم^(٢٤)."

وقد استطاع أسلاف هؤلاء الأفارقة الحفاظ على هذا التراث وتمييزه على الأرض الأمريكية مما أسفر عن ظهور الكثير من فنون التعبير التي تهدف إلى تحقيق أغراض البقاء، ولم تستطع حياة المزارع أن تقتل الإحساس بالهوية، وبالمعرفة عند الأوائل من الأفارقة الأمريكية، بل إنها قد قامت بتعليم هؤلاء العبيد إخفاء هذه الصفات وراء الكلمات والحركات والأغان.

منبر الكنيسة:

دفعت تجربة العبودية بالأفراد إلى مزيد من التواصل للاحتفاظ على الأقل بما بقى من عقولهم، فسواء بقوا بمفردهم أم ظلوا تحت عين المراقبة فإن الأفارقة العبيد استمروا فى تبادل الأفكار عن الأحوال والآمال والإحباطات وازداد تأكيد الحس الدينى لديهم عن طريق الجوار الجمعى وقتون الأداء التى ظلت دائما تشتمل على إقامة الصلوات^(٢٥)، وفى هذا الصدد فإن منبر الكنيسة هو الحلبة الثالثة التى قام عليها المسرح الأفرو أمريكى حيث لم يكن فى مقدور كثير من رجال الدين قراءة الإنجليزية التقليدية، ولذلك بدأ إلقاء المواعظ شفاهة ومن الذاكرة، وأعطى المنبر الفرصة لظهور الكثير من فنون البيان، وانتقل التأثير إلى المصلين عن طريق قوة الصوت والموسيقى والحركة، وهنا كذلك قام المستمعون بلعب دورهم، فالاستجابة التى تلقاها رجل الدين قامت بتشجيعه على الاستمرار، وعندما ازداد انتشار العبودية، وتدعمت بصورة أكبر فى المستعمرات ظهرت الحاجة القصوى إلى التصدى إلى حالات التمرد والهرب، وأدرك رجال الدين السود الخوف الذى ينتاب ملاك المزارع من هذه الإمكانية، وقاموا من جانبهم بالدعوة ضد ذلك، وبتشجيع الممارسات الدينية بدلا من القيام بمحاولات الهروب.

وعلى العكس من الدور الكبير الذى قام به رجال الدين البيض فإن رجل الدين الأسود لم يكن من المبشرين داخل المجتمع الأسود، بل كان موقفه يشبه موقف الكاهن أو الرجل المسن فى المجتمعات الأفريقية التقليدية، هذا الرجل

الذى يقوم بقص الأخبار ويحل المشكلات ويشفاء الأمراض، فهو مثل الناصح أو الصديق، ويلجأ إلى استخدام العبارات والجمال التي تزدان بالصور التي باستطاعة المجتمع من حوله أن يستوعبها، وظل هذا الرجل موضعاً للخشية من جانب ملاك المزارع بسبب ما يتمتع به من القدرة على التأثير وبسبب تذكيره لهؤلاء الملاك بالنتائج المحتملة التي من الممكن أن تحدث إن لم يتم السماح للعبيد بإقامة الاجتماعات الدينية التي تجلب السكينة إلى نفوسهم المفعمة بالألم^(٣٦)، وسواء شعر الناس بتخلي الآلهة الأفريقية عنهم أو سواء حدث ذلك بعد إخماد التعبير الجماعي عن الحماسة الدينية، فقد بدأ شق الطريق لبعض من التواصل الروحي من بين جنابات انعدام هذا الطريق:

لم يسمح للعبيد بعقد الاجتماعات على أرض المزارع واعتادوا التجمع في المستنقعات بعيداً عن بصر الدوريات وكانت لهم طريقتهم الخاصة في معرفة وقت الاجتماع ومكانه، فمن الممكن أن يتم ذلك عن طريق كسر أغصان الشجر على يد الواحد منهم للإشارة إلى مكان البقعة التي يقع عليها الاختيار، وأولاً يبدأ العبيد في الاستفسار عما يشعر به كل منهم وعن الحالة العقلية لهم، ونحو ذلك، ثم يقوم الرجال باختيار قضاء معين لتقسيم هذا الاجتماع إلى فترات بحيث تبدأ الموعظة ثم الصلوات ثم الغناء، ويشعر الواحد منهم بعودة الروح، وتزداد الإثارة، وبعد وقت قصير، يسقط على الأرض عشرون أو ثلاثون رجلاً من جراء ذلك^(٣٧).

ويعود هذا التأثير إلى اتصال الروح بتقاليد التعبير القديمة التي ظلت تعيش وسط الجماعة عن طريق الموسيقى والحركة واللفة والشعور الدينى بحيث تصبح هذه الوسائل من بين عمليات إجراء الحوار التى تسعى لنقل الخبرات الداخلية^(٢٨)، فالبيئة الجمالية تعتمد كما هو معروف على البث المستمر للرسالة من بين وحدات الأداء وذلك من أجل تحقيق الغرض من وراء الأداء ويستمر المصلون من الأفارقة الأمريكيين فى الاستماع فى تلهف إلى الموعظة ويستطيعون إبداء الاستحسان أو التوقف عن ذلك إن لم يستطع رجل الدين أن يتحدث بطريقة مقبولة لهم^(٢٩)، وهذا الرجل باعتباره الرئيس الروحى من الشخصيات الكبيرة فى الممارسات الدينية الأفريقية. ومن بين أكثر من ستة آلاف مجلد من القصص التى يقوم العبيد والمحزون من الأفارقة بروايتها^(٣٠) يوجد عدد لا يحصى من الأوصاف لتلك الممارسات الدينية التى تفيد بأن العبيد قد جلبوا القيم الجمالية الفطرية وغيرها إلى المسيحية السوداء معهم، وبالتالي ظهرت التفرقة بين ذلك وبين المسيحية البيضاء، ويوجد أيضا عدد لا يحصى من الروايات حول قدرة رجل الدين على استثارة الناس، فبكل وضوح حاول هؤلاء الأفارقة أن تصبح المسيحية حقيقة من الحقائق فى واقع الحياة - وبالتالي، اكتسب الدين الجاذبية بصورة عامة^(٣١).

ولم يتوفر لرجل الدين فقط القدرة الخارقة على استظهار وترديد عدد هائل من آيات الكتاب المقدس (فلم يسمح للكثيرين بتعلم القراءة)، ولكنه حاول كذلك أن يترجم النصوص إلى ما يمكن فهمه من الأمور "سأحاول أيها الأخوة والأخوات

تفسير مالا يمكن تفسيره والتفكير فيما لا يمكن التفكير فيه، وإمالة اللثام عما لا يمكن سبر غوره^(٣٢)، وفى سبيل تحقيق ذلك، اعتمد رجل الدين على الوسائل الدرامية مثل التمثيل الصامت وذلك لتصوير القصص بالكتاب المقدس مثلاً وتملك ماثو إوينج على سبيل المثال القدرة على القراءة الفطرية فرغم أنه لم "يتعلم القراءة والكتابة الحقيقية قط إلا أنه بالتأكيد يعرف الكتاب المقدس بحيث يرفع يديه ويبدو كما لو كان يقرأ، ثم يأخذ فى إلقاء أجمل المواعظ وذلك من الصباح وحتى المساء، وعند حلول الظلام، يضع الرجال أوعية الفسيل المقلوبة أعلى الكنيسة حتى تلتقط صدى الأصوات وبالتالي لن يكون بمقدور المراقب سماع الفناء والصراخ"^(٣٣).

واستمر رجال الدين فى القيام بالشعائر من على منبر الكنيسة بالطريقة التى تتفق مع ما يتمتع به التراث الخاص بهم من عراققة، وقد ظل الواحد منهم أستاذاً فى فن القصة يعرف تماماً كيف يحافظ على الروح ويتفهم ما يطلق عليه بول كارتر هاريسون "المشاعر الحساسة التقليدية : فالقصة تروى عن طريق عدد من الشعائر وتستمد الكلمات والصور القوة المتناهية عن طريق استخدام طبقات الصوت والبعض من الحركات، فرواية القصص ليست بالحدث السلبي بل يقتضى الأمر الكثير من الحيوية، وعلى العكس من القصص التى تدور حول الجان بالغرب فإن الهدف هنا يظل إثارة المشاعر من داخل نطاق الوقائع بالحياة العادية، وبالتالي تقوم القصة بتعليم كيفية التعامل مع القوى الموجودة من خلال طرح المواقف التى توضح قدرة الفرد على أن يظل على صلة بعدد من القوى الخارقة"^(٣٤).

مرحلة مقدم المسرح:

ظهرت الحاجة إلى الانتقال إلى عالم المسرح من بين جنات المنبر بالكنيسة
ففى الولايات المتحدة ظهرت بدايات المسرح بفعل الأداء الفولكلورى الذى قام به
السينيور كورينمالى (كورن ميل) والذى اعتاد فيه أن يروج لبضاعته عن طريق
الأغاني وهو يجر العربة ذات الحصان، على مسرح مدينة نيو أورليانز، وظل
كورينمالى مع مؤد آخر فى نيو أورليانز لا نعرف الكثير عنه - بيكين بتلر - من
ضروب الاستثناء، لكن، ذلك الأداء كان جيدا بما فيه الكفاية حتى ينال المزيد من
الجدة فى تلك الحقبة التى تمتلأ بفنون الإنشاد، فمن قبل، قام عدد من الرجال
والنساء بتأسيس فرقة المسرح الأفريقى بنيويورك عام ١٨٢١، وعرضت الفرقة
مسرحية ريتشارد الثالث لشكسبير، ولم تستطع تحمل الظروف السائدة سوى
لعدة أعوام فقط، فبسبب المسلك غير الثقافى وغير المهذب داخل المستعمرات لم
يكن هناك اهتمام كبير بالأعمال الكلاسيكية الأوروبية، وبالتأكيد انتفت الرغبة
لدى السود لرؤية مثل هذه الأعمال، وبحلول عام ١٨٢٣، انتهت عروض فرقة
المسرح الأفريقى وقام مؤسس الفرقة- هنرى براون- بكتابة العمل الأخير له
بعنوان "الملك شوتواى" ويعرض هذا العمل تاريخ أحد الأبطال الشعبيين على
جزيرة سانت فنسنت بالكاريبي، وقيام الملك شوتواى بتزعم ثورة للعبيد ضد
الأسبان وذلك لتشجيع الكثيرين على البحث عن الحرية على أرض بيليز البعيدة
جدا عن البلاد.

وبعد حوالى ثلاثين عاما من انهيار فرقة المسرح الأفريقى قام ويليام ويلز براون بكتابة عمل يدور حول موضوع العبيد بعنوان "الهروب والقفز إلى عالم الحرية" ويمثل هذا العمل بدء الانتقال من عالم الكلمة المنطوقة بمنبر الكنيسة إلى عالم الكلمة المكتوبة بالنص الدرامى، وبراون فى الحقيقة أول الأفارقة الأمريكيين الذين قاموا بنشر عمل مسرحى يستمر فى البقاء لبعض الوقت وهو مثل واضح على النشأة الأولى للمسرح الأفرو أمريكى، وفى عام ١٨٣٤، قام براون بكتابة البعض من ذكرياته حول العبودية وحول هروبه من الأسر فى سن العشرين، ويتطرق إلى المعاملة التى كان يتلقاها كل من استمر فى البقاء، والنتائج التى عادت عليه شخصيا بعد فشل أحد محاولاته المتكررة للهروب، فبعد المحاولة الأولى، تعرض لعقاب كربه عرف باسم طريقة فرجينيا يتم فيه وثاق عبد من العبيد ثم يضرب "ويشوى" على نيران الدخان المتصاعد من أعواد التبغ، وعندما يصل ذلك العبد إلى نقطة الاختناق يطلق سراحه ويعود للعمل^(٣٥).

ومسرحية الهروب سيرة ذاتية تدور حول حياة براون ورغم أنها لم تكن معدة للأداء إلا أنها قامت باستخدام اللغة التى تسمح لها بالبقاء فالشخصيات البيضاء بالعمل تبدو أكثر تعقيدا من النماذج المعروفة، كما تقوم بعض الشخصيات بتناول القضايا الفلسفية التى تعالج عددا من الموضوعات مثل مزايا الاقتراب من الله أو التفرقة الاقتصادية وعلاقتها بالعبودية، ولا تكشف عناصر الفكاهة الموجودة بالعمل عن يقوم بتقليد من فى الواقع:

واكر (بائع العبيد):

قف على الأرض وابدأ الرقص، أود معرفة ما تمتع به من حيوية.

سام (العبد):

لا أحب الرقص فعندى بعض الحس الدينى.

واكر:

لديه ديانة، غريب فعلا هذا أفضل بالتأكيد.

فأنا أحب أن أتعامل مع أهل الرب.

سالى:

اسمى سالى الكبير يا سيدي (لا يستطيع سالى إعطاء سنوات عمره

بالضبط)

واكر:

لا تعرف كم تبلغ من العمر، فهل تعرف من قام بصنعك؟

سالى:

سمعت أنه بالكتاب المقدس لكن لا أتذكر ماذا يدعى تماما؟

وهذه المسرحية وغيرها من الشعائر التى حافظ عليها الأفارقة الأمريكين أو

قاموا بخلقها لم يكن الفرض منها فن الأداء، حيث لم تتوفر الفرصة لفعل المسرح

للسود سواء من العبيد أو من الأحرار، ولذلك استمرت حالات الهروب تجرى من

خلال منبر الكنيسة أو من خلال البدائل الأخرى التى ظلت تسمح بأن تسمع أصوات مثل صوت براون، هذا الرجل الذى استطاع أن يسهم فى إجراء التغيير فى كافة أنواع القضاء بفضل القوة فى الكلمات وبفضل المقدرة على تمثيل الأدوار لأكثر من عشرين شخصية أمام الجمهور المنادى بالتخلص من العبودية، وفى الوقت الذى ظل فيه معظم المتمسكين بالمسيحية يشعرون بالبغض للمسرح باعتباره من المحرمات كان لبراون دور كبير فى القضاء على هذا الحظر، وذلك حتى يساعد فى حمل لواء الحركة المنادية بإلغاء العبودية، فقد تمتعت الشخصيات السوداء التى لعب دورها بكثير من الصفات الإنسانية مثل التعقل، وقامت الكلمات التى يستخدمونها بتعرية الفساد وعدم المنطق الكامنين فى فكرة العبودية، وعلاوة على ذلك، توفر لدى براون الإحساس الجمالى المرهف بما يرغب فيه الجمهور ، وكانت الميلودراما على وجه الخصوص هى الشئ المطلوب فى تلك الأيام، ولذلك تمتلأ الأحداث المسرحية عند براون بالكثير من الإيمان والقصص الرومانسية والمأساوية وقصص الانتصارات.

وبسبب قيام فن الإنشاد من قبل بالتقني بنموذج العبد القانع، فإن براون قام من جانبه بتقديم شخصية كانوا- العبد القانع - الخانع الذى تزيل رغبته فى الهروب القناع الذى يرتديه من أجل البقاء أفعل كل ما يطلبه السيد منى" كما يقول كانوا أمام زوجة السيد، لكنه مع ذلك يقوم بتوكيد هويته ويتحدث عن العبد الذى يرزح قومه تحته، وعندما يأخذ فى التقني بالهروب إلى كندا، تتحول اللهجة المستخدمة إلى الإنجليزية الرفيعة ويتعين على الممثل أن يضع موضع الاعتبار الكيفية التى يستطيع بها أن يفهم كلمات الأغنية.

أحضروا يا جميع من فى الأسر.

دعوني أغنى فى أذن السيدات والسادة.

هى أغنية لجنسنا الضعيف.

الذى يضرب بالسياط ويوصم بالعار^(٣٧).

وظلت أنواع الفضاء التى تؤدى فيها شعائر الرقص والفناء ورواية القصص والفكاهة والتكرع تكس الذكاء والطموحات لدى كل هؤلاء الذين قاموا بخلق تاريخ المسرح المتعلق بهم، ورغم أنه قد تم اقتلاع هؤلاء الرواد من موطنهم ، إلا أنهم مع ذلك استمروا فى المحافظة على تحديد هوية النفس، وكما يذهب احد الدارسين، فإن المجد التليد الذى يتمتع به أهل مصر أو أثيوبيا أو غانا ونيجيريا وبقية القارة مكون أصلى من المكونات الموجودة بالشتات الأفريقى مثله مثل "المجد الذى تمتع به أهل اليونان القدامى بالنسبة للمنتمين للجنس القوقازى من الغريبيين"^(٣٨) وفى الحقيقة، يمثل "التاريخ الأسود منذ تجارة العبيد وحتى التحرير دراما كبرى ومأساة تتضاءل بجوارها المأساة الإغريقية"^(٣٩)، فحتى فى أكثر اللحظات إثارة للتحدى فى التاريخ، يحاول الأسرى الأفارقة وأسلافهم المحافظة على قوة الروح سواء تم إرغامهم على الأداء أم فعلوا ذلك من تلقاء أنفسهم، فهم يعتمدون على أنواع من الفضاء تؤدى فيها الشعائر بروح إفريقية

من أجل البقاء ويدين الواحد منهم بالقدرة على تحقيق ذلك إلى الجذود الذين قاموا بتشكيل تاريخهم الدرامى من قبل أن تنشأ العبودية.

فلم يعبر الكبار الأطلنطى دون اصطحاب الصغار معهم، وبلغ معظم المسجونين من العبيد من العمر ما يسمح لهم بتملك مشاعر الاحساس بالذات وبالتاريخ ويبقى التحدى من أجل البحث عن الطريق الذى يتم بواسطته المحافظة على هذه المشاعر وسط البيئة المعادية، وهكذا قامت الألعاب والأغاني والرقص ورواية القصص بتزكية قيام لغة عامية مشتركة تتميز بالقدرة على إخراج الأصوات والقدرة على الاداء^(٤٠)، ومن أجل الحفاظ على الفهم المتبادل داخل الجماعة، ظهرت مشاعر الاعتزاز بالذاكرة وبالقصص المشتركة التى تتحمل المعانى المختلفة، وظهر كذلك الاحترام لفن الكلمة المنطوقة ولمهارات الخطابة وذلك لإجبار الآخرين على الاستماع وإعادة بناء الثقافة.

ثم توفرت الموسيقى والحركة من أجل التعبير المطلق وهو ما يظهر فى عدد لا يحصى من حلقات الرقص (أو حلقات الصراخ) التى لا تتعقد دون استخدام الموسيقى أو الغناء سواء كان ذلك لأغراض دينية واجتماعية أو لمجرد التشجيع على أداء العمل، وفى محاولة الحفاظ على التكامل ، لم يكن بالاستطاعة الاستغناء عن القدرة على التواصل وذلك بواسطة بعض الرسائل المنادية بالتخريب من خلال الشفرة المستخدمة فى الشعائر تحت أعين البيض، وحتى عام ١٩٤٢، تلاحظ ليديا باريش دارسة الفولكلور الشعبى أنه "من المثير للاهتمام

توجيه السؤال إلى أهل الجنوب عن عدد المرات التي يتذكرون فيها قيام الزنوج بالتطوع للإدلاء بمعلومة من المعلومات، فلن يتذكر أى شخص مثال واحد قيل فيه شئ من الأشياء لم يكن من بين المعلومات المتداولة من قبل^(٤١)، ويصيح المؤرخ ستيرلينج ستاكى هذا الأمر بطريقة أفضل حين يقول "إنه عندما يضع الإنسان فى الذهن أن الفولكلور السائد عن العبيد لم يظهر كى يكتب أو حتى كى يسمع من جانب البيض، فإنه لا مندوحة من القول بأن ما تمت كتابته فى النهاية ما هو غالبا إلا الجزء القليل مما اندثر أو استمر فى الذاكرة الشعبية بصورة قد لا يلحظها الدارسون"^(٤٢)، وهو ما يعنى الكثير من العمل لنا نحن المهتمون بالفنون الثقافية ممن يدركون آليات الذاكرة الشعبية ويعرفون (وقد لا يمارسون) التقاليد الكامنة فى ثقافات الشعوب الأفريقية فى كل أنحاء العالم، وهذه الثقافات التى تهتم اهتماما كبيرا بالشعائر باعتبار ذلك من الجماليات التى تختص بها تلك القارة ألا وهى قارة إفريقيا.

الهوامش

أود أولا إزجاء جزيل الشكر إلى كاثرين مورجان وجين إيشيباشي وديوان كنوكس وتشارلز مور وريان كيرنان وطلابي في مقررات تاريخ المسرح الأفريقي الأميركي وذلك بسبب تعاونهم الفكري والروحي.

١- ليرون بينيت قبل سفينة ماي فلاور، الطبعة السادسة، نيويورك: بنجوين، ١٩٩٣، ص ٤٦.

٢- كاترنيا هازارد جوردون. الرقص تحت السياط، فيلادلفيا: جامعة تمبل، ٩٩٠. توجد فلسفتان لشحن سفن العبيد: الشحن المحكم الذي يتخطى العدد القانوني المسموح به على السفينة والذي يجبر الأفارقة على العيش وسط ظروف لا يمكن تحملها والشحن الخفيف الذي يحترم إلى حد ما القيود القانونية وكل من هاتين الفلسفتين غير إنساني بالمرّة فالقوانين تخصص مساحة ٦ x ٤,١ لكل رجل ومساحة ٥,١٠ x ٤,١ لكل امرأة ومساحة ٥ x ٢,١ لكل فتى ومساحة ٦,٤ x ١ لكل فتاة وتسببت ظروف الازدحام والأحوال الصحية غير المواتية والجفاف في ارتفاع نسبة الوفيات في ذلك الطريق الأوسط راجع ها زارد جوردون وكينيث كيبيل وريان هيجنز "الجفاف ونسبة الوفيات أثناء الطريق الأوسط" في تجارة العبيد بالأطلسنطي تحرير، ج إينيكوري، س. إنجرمان، درهام: جامعة ديوك، ١٩٩٢، ٣٣١-٣٢٢.

٣- إ. س. ل. أدامز زنجى ضد زنجى، نيويورك: سكريبنر، ١٩٢٨، ٢٢٧-٢٨.

٤- طبقا لرويتا إيما فوكو يقال إن الليمبو قد نشأ على سفن العبيد أثناء الطريق الأوسط حيث يوضع العبيد الأفارقة الأسرى فى باطن السفن مع شد وثاق اليدين والرجلين بالسلاسل المعلقة بعامود من الحديد ولتشيطت الجسم قام العبيد بعمل بعض التمارين لمعرفة من يستطيع أن يمر تحت هذا العامود دون أن يلمسه، وبالتالي، يرتبط الليمبو بالتاريخ الاستعماري حيث يتعين على أجساد العبيد أن تتحول حتى تصبح مثل جسد المنكبوت الزاحف على الأرض.

٥- جورج فرانسى دو. سفن العبيد والرق، ويستبورت، كونيكتيكت، مطبعة جامعات الزنوج، ١٩٢٧، ٥٠.

٦- عادة ما تقسم الشياطين إلى تسعة خيوط من الجلد.

٧- دينا ج. إشتين. نغمات الخطيئة، شامبين: جامعة إلينوى، ٧.

٨- هازارد جوردون الرقص تحت الشياطين، ٨.

٩- ما لم يذكر شئ، فإن المقتطفات بشأن الألعاب تعود إلى السيدة بيسي جونز أثناء قيامها بالتدريس فى إحتفالات المثوية الثانية بواشنطن العاصمة عام ١٩٧٦ ويوجد ببرنامج الفن الشعبى بمعهد سميثو نيان كذلك تسجيلات لأكثر من سبعين من تلك الألعاب تظهر فى كتاب قادم لبيفرلى روبنسون بعنوان كل ما أتذكره- تفسير الألعاب الأفريقية الأميركية أثناء وبعد أوقات العبودية.

١٠- المرجع السابق.

١١- مارشال وجين سيترنز. رقصة الجاز، نيويورك: ماكميلان، ١٩٧٩، ٢٥-

٢٦.

١٢- مقابلات مع السيدة بيسي جونز.

١٣- هازارد جوردون الرقص تحت الشياطين، ١٣.

١٤- ميلفين واد. من عين الأرنب في دور الفلكلور الأفرو أميركي في تعليم

الفنون والإنسانيات، تحرير أدريين سيوارد، بلومنجتون، جامعة إنديانا، ١٩٧٩،

١٤٥-٤٧.

١٥- المرجع السابق.

١٦- رالف إليسون. "قم بتغيير النكتة" في الفكاهة الأصلية داخل البرميل

الضاحك، تحرير آلان دانديز، إنجلوود، نيوجيرسي: برينتيس، ١٩٧٣، ٥٨.

١٧- واد. من عين الأرنب، ١٧.

١٨- سيترنز، رقصة الجاز، ٤٦.

١٩- روبرت تول. السود وعروض الإنشاد بأميركا في القرن التاسع عشر،

نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٤، ٤٦.

٢٠- على سبيل المثال يقوم مارك توين فى سيرته الذاتية عام ١٩٢٤ بالتتويه بعروض الزواج وما بها من نقاء واكتمال. وترى كونستانس روركى أن عروض الانشاد عند الزواج ترتبط بفكرة الأمريكين اليانكى وفكرة الأمريكين من ساكنى الأحراش وتظهر بهذه الثلاثية الروح الكوميديّة. راجع ميل واتكنز من على الجانب الحقيقى، نيويورك : سيمون وشوستر، ١٩٩٤، ٩٩.

٢١- الأوبرا السوداء فى نيويورك تريبيون، ١٨٥٥، مقطف فى إريك لوت "سياسات العنصرية وفن الإنشاد عند السود" فى المجلة الأمريكية ربيع السنوية، ٤٣، ١٩٩١، ٢٢٤.

٢٢- ج. ك. كينارد. من هم الشعراء القوميون فى مجلة كتيكر بوكر، أكتوبر ١٨٤٥.

٢٣- تول مرجع سابق، ٤٥.

٢٤- المرجع السابق، ٦٧.

٢٥- راجع بيفرلى روبنسون "الإيمان هو المفتاح والصلاح تفتح الأبواب : الدعاء فى الحياة الأفريقية الأمريكية، فى مجلة الفولكلور الأمريكى، ١١٠، ١٩٩٧، ٤٠٨ - ١٤.

٢٦- ألبرت رابوتو ديانة العبيد، نيويورك : جامعة أكسفورد، ١٩٧٨، ٨٩.

٢٧- المرجع السابق، ٢١٧.

٢٨- لمزيد من المناقشات راجع ويل كولمان "المجاز في التجربة المسيحية وغير المسيحية في روايات العبيد من الأفارقة الأمريكيين في "فك اللسان المتعلم، تحرير دوايت هوبكنز وجورج كمنجز، ماريكنول، نيوجيرسى : أوربيس، ١٩٩٢، ٦٧ - ١٠٢.

٢٩- جيرالد دافيز الكلمة داخل وأستطيع غنامها، فيلادلفيا : جامعة بنسلفانيا، ١٩٨٥، ١٧.

٣٠- دافيد بلايت. "و. ديبوا والكفاح من أجل ذاكرة التاريخ الأمريكى، فى التاريخ والذاكرة بالثقافة الأفريقية الأمريكية تحرير جينفيف فابر وروبيرت أومالى، نيويورك مطبعة : جامعة أكسفورد، ١٩٤٤، ٥٩، ويدعم بلايت رأى ديبوا ويقرر أن العامل الأسود هو حجر الزاوية فى النظام الاقتصادى السائد بالجنوب قبل الحرب الأهلية كما أن قصص العبيد - الأدب المناهض للعبودية - هى حجر الزاوية فى التاريخ الأمريكى البديل.

٣١- ستيرلنج ستاكى. ثقافة العبيد، نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٨٧، ٣١ - ٣٣.

٣٢- جيمس ويلدون جونسون. طبول الله، نيويورك : مطبعة فاينكج، ١٩٦٩،

.٥

٣٣- نورمان بيتمان (تحرير). أصوات العبودية، نيويورك : هولت، ١٩٧٠،
٣٣٥.

٣٤- بول كارتر هاريسون. دراما التومو، نيويورك : جروف، ١٩٧٢، ٣٩.

٣٥- جيمس هتش وتيد شاين (تحرير). المسرح الأسود بالولايات المتحدة،
نيويورك : المطبعة الحرة، ١٩٩٦، ٣٧.

٣٦- المرجع السابق، ٤٦.

٣٧- الفصل الثالث، المشهد الثامن.

٣٨- جيمس هاتش وليو هاملتون. جذور الدراما الأفريقية الأمريكية،
ديترويت : جامعة واين، ١٩٩١، ١٦.

٣٩- بلايت. مرجع سابق، ٦٤.

٤٠- من السمات المشتركة استخدام الكلمات التي تتناسب مع إيقاع القصة
والأحاديث الجانبية أو استخدام العامية أثناء دق الطبول ومن الممكن عندئذ
استعمال أسلوب المناجاة والاستجابة كذلك.

٤١- ليديا بارشين. أغاني العبيد، نيويورك، مطبعة العصر الإبداعي، ١٩٤٢،
٢٠.

٤٢- ستاكي. ثقافة العبيد، ١٠.

لونيدينا م. توماس :

باربرا آن تير : من التدريب الفلسفى إلى شعائر التحرير

يرى الشاعر والكاتب المسرحى الأفرو أمريكى لانجستون هيوز أنه فى عام ١٩٦٥ يمكن ملاحظة "الحاجة الكبيرة إلى وجود المسرح الجاد فى مجتمع هارلم... مسرح تقدم فيه الدراما والفنون الشعبية السوداء أمام الجمهور الذى تنشأ من باطنه هذه الدراما"^(١)، ولم يكن هيوز أول من تعرف على هذه الحاجة، فطبقا لجيمس هتش قام و. ب. ديبوا عام ١٩٢٦ بعرض مسرحيات عن الزنوج، بواسطتهم ومن اجلهم، وفى عام ١٩٦٥، طالب لى روى جونز (أميرى بركة) بمسرح عن السود بهم ولهم^(٢)، ونادى إد بولينز وآخرون بضرورة إقامة مسرح قومى للسود فى هارلم.

ثم فى عام ١٩٦٨، قبلت امرأة سوداء تتمتع بالكاريزمية هذا التحدى الذى قام هيوز بإلقائه، وقامت باربرا آن تير بإنشاء وقيادة المسرح القومى الأسود فى هارلم بغية إيجاد "نظرية سوداء عن فن التمثيل وعن التحرير" وتحرك الأمر لما هو أبعد من رؤية هيوز التى تنادى بمجرد إنشاء مسرح أسود جاد، فالمسرح القومى الأسود يقوم حاليا بوضع برامج للتدريب الفلسفى وبتيح الفرصة لظهور العروض الجديدة على يد المؤدين الجدد وذلك من داخل دار دائمة تعطى الأبدية للمسرح الأفرو أمريكى من الناحية الأيدلوجية، وتتفصل ماليا عن غالبية المسارح المخصصة للغالبية البيضاء. وأعلنت تير للرفاق من الأفرو أمريكيين أنهم "جنس

من الناس يمتلك التراث الثقافى المزدوج فهم أمريكيون من ذوى التقاليد الأفريقية" وأفضل الآمال الواقعية "بالنسبة لنا هى العودة للديار والعودة للمجتمع لبناء المسرح الجديد الذى لا ينتهج سياسات برودواى، فهو مسرح يسمح بإطلاق العنان دون شعور بالخوف من فقد العمل، وهو مسرح يسمح بالتجريب والإبداع ويشعر الإنسان فيه بالاسترخاء وبأنه ملون (ملون فى الحديث والحركة وطرق السلوك) وهو مسرح يكف الإنسان فيه عن التكرار لذاته ويبدأ فى التعرف عليها^(٣).

وهذا الإعلان يؤرخ لانتقال تير إلى هارلم بدلا من برودواى فى ذروة نجاحها وذلك من أجل تكوين المسرح القومى الأسود، ثم، فى عام ١٩٩٠، شهدت تير هذا الهدف الأثير على قلبها وهو يتحول إلى واقع على شكل مجمع للمسارح يحمل اسما جديدا هو معهد فنون الحركة التابع للمسرح القومى الأسود.

التاريخ

بالنسبة للأفارقة الأمريكيين، يحمل التخلّى عن التيار السائد بالتراث الأمريكى فى طياته ضرورة البحث عن العلاقة بين المسرح وبين التقاليد الأفريقية، ويعنى فوق كل ذلك رفض المسارح التى يتحكم فيها البيض بعد محاولة التكيف مع هذه المسارح لسنوات، وباختصار يعنى ذلك كله مواجهة الواقع الذى يتمثل فى عدم تحقق الوعود التى تنادى بالتكامل والاندماج داخل المجتمع، ويقول إد بولنز "أنا لا نريد شكلا رفيعا من أشكال فنون الأداء يوضع فى قالب أسود

بل نحن نعمل من أجل شيء جديد مختلف تماما يجمع بين النفس والروح داخل الشعب الأسود، شيء يمثل تجربة البقاء هنا بأكملها على هذه الأرض التي تمارس الاضطهاد ... (والرضا بأقل من ذلك أمر غير واقعي) ^(٤).

ولا يستخدم جميع السود هذه الكلمات القوية التي يقوم بولينز باستخدامها لكن الغالبية منهم تعرف أنه بحلول أواخر الستينيات فإن الوقت قد حان لاستعادة هويتهم عن طريق المزيد من الوعي بالذاتية السوداء وعن طريق عمل الكثير حتى يتحقق ذلك، وفي عام ١٩٨٠، كما تشرح تير، فإن مستوى الفنون بالمسرح القومي الأسود مصمم لإعطاء الفرصة حتى يعرض السود بطريقة تدعم وتغذى وتقوى فكرة من هم، فهم يمتلكون ثقافة موازية لا يتم التطرق لبحثها من جانب الثقافة الغالبة " ويبدو أننا قد ورثنا فكرة الدونية" ولكن العمليات التي نقوم بها هنا تهدف إلى إعطاء الناس الإحساس بالاكتمال والإحساس بالعيش في وفاق مع ذواتهم، وإن تم القيام بذلك، فلا حاجة إذن لمزيد من الانفصال" ^(٥).

ولشفاء مشاعر الدونية لدى السود، تقدم تير الأيدلوجية والتدريب المسرحي، وتسعى إلى تصحيح مشاعر الإحساس بالدونية عند المؤدين وعند الجمهور الذي يحضر لرؤية الأعمال، ومع أن تير لم تهتم بدراسة المسرح الغربي التقليدي إلا أنها على دراية كبيرة بتاريخ السود وبألم العيش تحت الهيمنة الثقافية للبيض، وهذا هو الألم الذي تهدف للتخلص منه من خلال تكوين المسرح القومي الأسود.

وفى عام ١٩٦٨، وخارج برودواى، بعد أن قامت تير بإخراج المسرحية الموسيقية "المؤمنون" من تأليف جوزيف واكر، قامت روزى ماكى مغنية الأوبرا السوداء المشتغلة بالتمثيل بالاتصال بها وطلبت أن تقوم تير بتعليمها أصول التمثيل ووافقت تير على القيام بالتدريس لمجموعة بدلا من شخص واحد وبدأت فى عقد ورش للعمل بمسرح المارتينيك ثم انتقل هذا الفصل إلى أعلى المدينة بعد ذلك بنادى الإلكس فى الشارع ١٢٦، ثم إلى الويست إند بداخل شقة علوية شاركت فيها تير مع حركة آخر الشعراء التى تأسست فى هارلم أيضا، ويتذكر موريس بيترسون أن "أحد الأطباء قد قام بالتبرع بهذا الفضاء المطلوب من أجل عقد الفصول كذلك تبرعت حركة آخر الشعراء ببعض الفضاء من أجل استيعاب العدد المتزايد من الدارسين، وهناك، بالشارع ١٢٥، حاولت تير مع طلبتها تطوير مستوى آخر من مستويات الفن الأسود الجديد"^(٦).

واستمرت هذه المجموعة فى العمل معا لمدة عامين الأول منها تجريبى إلى حد كبير دون إقامة للعروض أمام الجمهور بل إقتصرا الأمر على مجرد عقد لورش العمل والندوات كل أسبوع، وتقرر تير أنه "أولا تم التخلص من الإحساس بالآنا وبالرغبة فى التمثيل وذلك من أجل تأسيس مستوى آخر للمسرح الأسود . مستوى يركز على أسلوب الحياة للـسود"، ومن هنا، تحدت مهمة هذا المسرح الرئيسية أثناء فترة التجريب بالعام الأول.

وفى مقابلة مع صحيفة نيويورك بوست، تذكر تير أنها ظلت فى ذلك المسرح الخاص بها تحاول "رد الاعتبار إلى مقدرة السود على حب أنفسهم" وتضيف انه

"إن لم تتوفر للإنسان تجربة الإحساس بجدارة الذات بحيث لم يدرك ما هو عليه فإنه لن يستطيع التعامل مع هذا العالم بنوع من اليقين والاقتناع"^(٧)، ولذلك أرادت تير أن تشهد النهاية للمسرحيات التي يقوم البيض بكتابتها وإخراجها عن السود دونما فهم للتجربة السوداء، وكذلك، أرادت أن ترى المسرحيات التي تؤكد ذاتيتها كأمرأة سوداء والتي تشعر بعد رؤيتها بمزيج من السرور والبهجة.

وحاولت تير أن تملأ فوق أشكال المسرح السائدة، ففي التقاليد المسرحية الغربية، تتوفر الحاجة إلى طاقم الإخراج والتمثيل وإلى الفضاء المسرحي والعمل المكتوب، ولكل من هذه العناصر الدور المحدد الخاص به، فالكاتب المسرحي يقوم عن طريق الكتابة بتحديد ما الذي يمكن أن يقال وما الذي يقال بالفعل، ويقوم المخرج بتحديد الأسلوب، ويستطيع تحديد الحركة، ولا يوجد أى تفاعل مع الجمهور، ولكن يتم ذلك فقط وفقا لرغبة المخرج، وترى تير أنه "لا مكان في المسرح التقليدي للحرية وللتلقائية ولإطلاق المشاعر، فالشكل أكثر أهمية من الأحاسيس... وما تفعله مسارح السود الأخرى أمر طيب داخل هذا الإطار لكنني أردت إدخال بعض الإضافات على الشكل وتحويله حتى ينفتح بصورة أكبر بحيث يستطيع التعبير عن الحضور الطاغى لنا وعن القدرة التي نمتلكها وعن النيران التي تشتعل بداخلنا"^(٨).

ويتضح التزام تير بالانفتاح في الشكل في عدد من التعبيرات التي تبدأ بعبارة وماذا لو: "وماذا لو تمت الحاجة لمزيد من العاطفة التي لم يقدّم المؤلف أو المخرج

بتحديدها؟ وماذا لو رأى الممثل التأثير الذى يتركه على المشاهد وأراد التعبير عن المزيد؟ وترى تير أن جميع القيود تمثل عائقا أمام قوة الشعور عند المؤدى، وتضيف أن فلسفة المسارح الأخرى تقوم على الإجابة عن السؤال ما هو أى المضمون، ولكنها تريد بناء المسرح القومى الأسود على فلسفة ما الذى يمكن أن يكون وما الذى نفتقده وما الذى يمكن توفيره إزاء ما هو مفقود، وأرادت تير أيضا تأسيس المسرح الذى يقوم بتنمية الاعتزاز لدى المؤدين بالأداء وبالإنجازات التى يحققونها باعتبارهم من الفنانين ومن السود، وكذلك ترى تير أن السود بحاجة أيضا إلى الاعتراف بأفريقيا باعتبارها الوطن الأم، وتشعر أنهم بحاجة إلى التفكير بطريقة إيجابية فى التراث الثقافى والتراث الفنى الذى يمتلكه هذا الوطن الأم.

هذه إذن القناعات التى دفعت بتير كى تنشئ المسرح الخاص بها هذا المسرح الذى يضم ما هو أكثر من طاقم التمثيل، وعندما همت فاليرى هاريس بتوجيه سؤال لها حتى تقوم بتحديد معنى دراما السود، فإن تير تجيب بأنها "لن تقدم التعريف"، فهى لا تعرف ما هى هذه الدراما ولكنها تعرف فقط أن لها طريقا معيناً "وهذا الطريق يقوم بتعليمى... ولا أقوم فيه بالفصل بين الرقص والفناء والكتابة والإخراج، فالتجربة هى الشئ الباقي فعلاً" ومع أن تير لم تعرف المسرحيات أو النصوص التى تساعد على التعبير عن الإحساس^(٩) عن طريق التعلم الذى نفتقده، إلا إنها تريد شكلا من أشكال الفن يوضح المظاهر الإيجابية عند السود بما فى ذلك الموسيقى والأغاني والرقصات التى تجمع بين الجذور

الأفريقية وبين عناصر الإلهام المسيحية. ويؤدي هذا البحث عن الخبرات التي تغذى التعبير الفنى بتير إلى الانخراط فى كنيسة البينتكوستالية التى تتفق الممارسات بها مع احتياجات تير إلى حد كبير، وطبقا لجيسيكا هاريس، فإن سعى تير لإيجاد الممثل الأسود الجديد ما هو إلا تجربة روحية حيث "يتحد معظم السود بالعالم عن طريق التقاليد المشتركة للعبادات التى تجمع بين كل الطبقات الاجتماعية وبين كل الاختلافات القومية، فهذه ليست ديانة واحدة مشتركة بل هى تماثل فى العبادات يعود إلى الديانات الموجودة بأفريقيا والكاريبى وأخيرا إلى الكنيسة البينتكوستالية بالولايات المتحدة.

وفى هذا الإطار، يعمل المسرح القومى الأسود على خلق إمام الخلاص أو المحرر^(١٠)، ويمكن حقيقة رؤية الكثير من هذه العناصر بالعروض التى يقدمها المسرح القومى الأسود، ورغم خبرة تير المحدودة بنظرية المسرح وبتعاليم الكنيسة البينتكوستالية السوداء وبتقاليد اليوروبا إلا أنها تتجه بالفطرة ناحية إحياء المشاعر الداخلية والتراث الثقافى وتحاول جنيفيف فاير تقديم أحد التفسيرات بشأن هذا المسار الذى تتبناه تير مع الآخرين:

تتطلب الدراما التقليدية التى يقوم البعض بكتابتها التطهير كما يقوم أرسطو بتعريفه، لكن الأيديولوجية بالمسرح الثوري تسعى إلى ما هو أبعد وترفض التطهير دون أن تتخلى عن الوظيفة الوجدانية فهى تضيف تجربة طرد الشرور حتى لا تصبح العاطفة غاية فى ذاتها ولكن وسيلة من وسائل بناء المفزى^(١١).

النظرية:

تستخدم تير الشعائر التي يمارسها الأفارقة بالكنيسة البينتكوستالية كنقطة بداية وذلك بسبب المسرحة الكامنة فيها والتي تؤدي إلى "التكامل بين الأشكال الموسيقية وبين القصة وتصميم الرقصات بطريقة تختص بها الثقافة السوداء" كما ترى فابر^(١٢)، وترى تير "أن الإنسان لا يستطيع أن يضع ذلك السحر في مسرحية من المسرحيات، فالمسرحية ما هي إلا رحلة من رحلات الأنا، على أية حال يقف الإنسان فيها على خشبة المسرح لكي يقوم بإنشاد السطور وإثارة الاستجابة لدى الجمهور عن طريق إجادة أساليب التمثيل"، ولكن، العنصر الرئيسي الذي يستثير الخيال عند تير هو الشعائر التي يصفها بروس ماكو ناتشي بأنها "التكرار المبنى دراميا لعدد من المعان الثقافية ذات المغزى وتتحقق هذه المعان عن طريق المشاركة والتطهير من جانب المشاهدين وتهدف إلى إعطاء صورة عن النظام الاجتماعي، وقد تتراوح العناصر الدرامية بين مختلف الشعائر، ولكن، ذلك يشتمل عادة على الموسيقى والأغاني والإنشاد والرقص والتجسيد والقصة- أي العناصر المسرحية باختصار"^(١٣).

وتتناسب هذه العناصر مع تير التي تعلن أنه يتعين على الجمهور في المسرح الخاص بها أن يقوم بالاشتراك مع المؤدين في تلك التجارب التي تسرى في الجسم مسرى الكهرباء والتي تشهدها تير بنفسها في الكنائس البينتكوستالية

فى هارلم، وفى الحقيقة، فإنه فى عام ١٩٧٢، وأثناء أول رحلة تقوم بها لإفريقيا، أخذت تير فى التعرف على بعض الشعائر الأفريقية التى ترى أنها ترتبط بتلك الكنيسة، وتأكدت الرغبة لديها لإدخال هذه العناصر على المسرح، ويلزم التنويه هنا انه ليس من بين أغراض تير نقل الشعائر فى أفريقيا أو كنائس البينتكوستال حرفيا من أجل تغيير طرق السلوك لدى الأفارقة الأمريكيين بل هى طبقا لجيمس هاتش " لا تقوم بفرض شعائر اليوروبا على الأمريكيين السود ولكن بالأحرى تقوم بتطوير الأشكال المتنوعة التى تركز على البحث العميق فى الأحوال السائدة بحياة السود فى أمريكا بما فى هذه الحياة من تلقائية وإيقاعات وشعائر بالشوارع وبما فيها من كنائس وبارات ومدارس وعائلات، ويمكن لكل ذلك أن يوفر الشكل والمضمون والأسلوب الذى يستثير الوعى عند الأفرو أمريكيين حول من هم وما الذى يستطيعون كونه"^(١٤).

فتير تريد إذن أن تثير الشعائر التى تستخدمها الإحساس بالوعى، ولهذا

الفرض، تقول مانسي ويليامز أن :

المسرح القومى الأسود يصيغ مصطلح إعادة إحياء الشعائر لوصف ما يفعله فجانب الشعائر هو ذلك الجانب الذى يشتمل على الخبرة الموسيقية التى تتم عن القوة المبدعة الطاغية التى تقوم بالترفيه عن الجمهور وتغييره وتجمع هذه الشعائر بين الدين والرقص

والموسيقى والتعاويد والتجربة الجمعية أما جانب إعادة الإحياء فهو ذلك الجانب الذى يعبر عن حب الحياة وعن الحفاوة بها والذى يوفر للمؤدى وللمشاهد نوعا من التطهير يطلق الشاعر من عنانها^(١٥).

والشعائر بالنسبة لتير تسمى لتحرر النفس وهى "تجربة لها قدسيته يتعامل فيها الإنسان مع طائفة من المتعبدين، والشعائر عمل من الأعمال تقوم به العائلة لمداواة الجروح وشفائها فى عقول الآخرين، وبواسطتها يحاول الإنسان الخروج بمن حوله من إसार الحضارة الغريبة التى تضع القيود والتى تمنع الإنسان من التعرف على طبيعته ولذلك يلزم بالفعل التخلص من طرز التفكير الغريبة السلبية"^(١٦).

ومن هذه الشعائر التى تمارسها كل من الكنيسة البينتكوستالية وقبائل اليوروبا، تقتبس تير بعض العناصر المسرحية التى تشعر بالارتياح بسببها، والتى تحتوى على عدد المكونات التى تفصل على وجه الخصوص بين الشعائر وبين الثقافة البيضاء ومن هذه المكونات فى عالم الموسيقى الإيقاعات المعتادة فى الجاز وفى الأغان الشعبية والدينية وفى الكتاب المقدس، وتستخدم تير العزف الأفريقي على الطبول فى كل جلسة من جلسات التدريب على فن التمثيل وفى كل عرض من عروض الأداء، وعلى نفس المنوال، يسير الحديث المستخدم فى الأداء على شاكلة الحديث المستخدم بالكنائس فى هارلم والمسمى بالإنجليزية السوداء هذه الإنجليزية المعروفة فى كل أنحاء البلاد رغم أن الإنجليزية المكتوبة لا يتم التخلص منها كليه.

وتشتمل عروض الأداء كذلك على الاعترافات التى يدلى بها كل من أفراد الجمهور وطاقم التمثيل والتى تتكون من الحكايات الشخصية القصيرة والمرجلة التى تدور حول اجتياز بعض المصاعب، وأثناء هذه الاعترافات، تتصاعد التعليقات من المتابعين وتستخدم عبارات مثل: "تستطيع ذلك"، "كنت شاهداً"، "استطاع أن ينتشلنى"، "اعرف أن الله يهتم بك" ويزيد الشعور بالحميمية بين كل هؤلاء الغرياء، وبعد العرض قد يتحول ذلك إلى تبادل للعناق وللقبلات وللصلوات وربما للأموال فى بعض الأحيان، وكما يحدث فى الكنائس، حين يحدث الشعور بالمشاركة فى الهموم الشخصية وفى الإنجازات حتى يتمكن المصلون من مخاطبة بعضهم البعض بكلمات تدل على رفع الكلفة مثل كلمة الأخت أو الأخ فإن المسرح يقوم بخلق نفس الشعور عن طريق رابطة الرفقة التى يطلق عليها "الرابطة المسرحية" أحياناً وتستخدم تير أسلوب المناجاة والاستجابة المعروف بالمواعظ الدينية بطريقة يسمح بها العرف غير المكتوب فى الذوق الجمعى بالتلقائية الشديدة من جانب كل الأطراف وباستخدام العبارات الحميمية التى تعبر عن التضامن والمساندة، ومع هذا ، لا يتحول ذلك إلى أنواع من السلوك التى تخرج عن حدود التهذيب ، ولكن تلك العناصر المستمدة من عبارات البنتيسكوتال ومن شعائر اليوروبا تبدو - من وجهة نظر المشاهد الأبيض- كوميديّة وغير متصورة فى عالم المسرح، وتعود ردود الفعل هذه إلى أسباب غير واضحة تماماً حيث أن تير تشعر أن هذا العنصر من عناصر المسرح الخاص بها يستلهم المشاعر السوداء ويستحق المزيد من البحث فيه، وعلى

النقيض يشعر كثير من البيض بصدمة ثقافية عند مشاهدة عروض المسرح القومى الأسود ، وربما يعود ذلك إلى العزلة المفروضة من جانبهم تجاه الثقافة السوداء سواء اتضحت هذه الثقافة فى ضروب العبادة أو أنماط الأعمال المنزلية، فالعيش وسط أقلية داخل المجتمع المسيطر يحتاج إلى التكر من أجل تحقيق النجاح أو حتى لمجرد تحقيق التواجد، ولذلك يتعلم السود طرق البيض فى محاولة للتأقلم ، وبالتالي ، لا تكاد الفرصة تسنح للبيض لمتابعة حياة السود ناهيك عن فهم هذه الحياة.

وتقتبس تير إذن بعض العناصر من الكنيسة البينتكوستالية ومن شعائر اليوروبا، وهذه الشعائر لا تقوم فقط بتقوية الجوانب الإيجابية لظاهرة الألفة بين الجمهور وبين طاقم التمثيل ولكنها تبرز كذلك الثقافة المتوازية المتماسكة واضحة المعالم لدى السود، وتشتمل هذه الثقافة على عناصر من الرقص والمناجاة والاستجابة والموسيقى واللغة وردود الأفعال بالإضافة إلى نوبات من الانفجار اللفظى والجسدى، وتقوم نظرية تير فى العمل المسرحى على هذه العناصر التى تبلغ ذروتها عند المسرح القومى الأسود فى هارلم.

الأهداف:

تضع تير وفرقتها التى تتكون من ٣٥ مؤديا ستة أهداف يسعون لتحقيقها هى (١) إيجاد معيار لفن السود وترسيخ هذا المعيار، (٢) التخلص من مظاهر التنافس السائدة فى معظم المسارح التجارية ، (٣) إعادة تربية الجمهور ،

(٤) استعادة الروحانية والأعراف الثقافية التي ترى تير أنها قد انتزعت من السود في أميركا، (٥) إيجاد نظام بديل للقيم يحل محل المفاهيم الغربية، (٦) إيجاد نظرية سوداء في فن التمثيل من أجل أغراض التحرير.

توكيد الذات

طبقاً لتير، "يأتى إيجاد معيار لفن السود وترسيخ هذا المعيار في المقام الأول، ويعنى ذلك إيجاد طريقة سوداء لتناول الأمور حتى يستطيع الفنان أن يعمل بطريقة طبيعية تفجر الطاقات الروحية عنده، ويتم ذلك باستخدام اللفة والبيئة وكل العناصر التي تميز السود عن بقية الجنسيات" (١٧) ، ويعطى جيمس أندرسون مثلاً حياً على هذه العناصر المتميزة التي تراها تير عندما يقوم بالتعليق على اللفة "فأساليب الكتابة والحديث لدى الأمريكيين من أصول مكسيكية أو سوداء أو لدى الطلاب الأمريكيين المنحدرين من بورتوريكو تعتبر أحياناً ذاتية للغاية وتزدان بالمحسنات عن طريق الاستخدام المفرط للمجاز مع الاستعمال الخاطئ كذلك لأزمة الفعل" ويضيف أندرسون أن "الصادق والأمين في عملية التواصل في أسلوب معرفي معين يعد مثلاً مشوهاً في نظام معرفي/ لغوي آخر" (١٨).

وتهدف تير إلى أن يتوصل طلبتها من الأفارقة الأمريكيين إلى ما يطلق عليه أندرسون "الصادق والأمين" وذلك عن طريق التصرف بأسلوب أسود أى عن طريق دراسة وتبنى الثقافة المميزة الخاصة بالسود. وبطرق غير متوقعة يتم

إختبار هذا الهدف - توكيد الذات - من خلال دراسة الثقافة الإنسانية عن طريق العروض التى يقدمها المسرح القومى الأسود.

التعاون

الهدف الثانى طبقاً لتير هو التخلص من مظاهر التنافس الموجودة بمعظم المسارح التجارية، ويتم تحقيق هذا الهدف عن طريق وسيلة جوهرية يختص بها السود وهى تركيب العائلة السوداء، فهذا التركيب الذى يعود إلى أفريقيا والذى إنتقل عبر فترة العبودية وأثناء هذه الفترة يعنى كما يوضح جيمس بانكس أن العائلة تظل مهمة للغاية فى مجتمع العبيد حيث "يقوم أفراد العائلة بتعليم الصغار كيفية العيش وسط بيئة بيضاء قاسية وكيفية عدم الخضوع بصورة كاملة لنزوات السيد" ^(١٩) فالعائلة ضرورية لتعليم أساليب البقاء وللعب دور المساند والداعم أيضاً.

وفى المسرح القومى الأسود - كما فى كثير من العائلات - لا يقوم أحد بلعب دور "النجم"، فلكل أهميته ، ولا يمكن تدليل أية شخصية، فالفرقة متمركزة حول تحقيق الهدف وحول الأدوار ، وهذه الأدوار لا تتحدد بجمود ، بل تترك الحرية لأفراد الفرقة للتجريب ، ولعمل كل شئ "ابتداءً من كنس أرضية المسرح إلى الغناء" ، وبالتالي ، من الممكن أن يقوم مهندس الصوت بالتمثيل وأن يقوم الممثل ببناء المناظر وأن يقوم مهندس الإضاءة بالرقص، "فالتعاون هو أحد الأهداف عند تير والجهد الجماعى يعلو فوق الجهد الفردى" ^(٢٠) ، وتقوم تير بزرع مجتمع

الروح بالفرقة من أجل إيقاظ المواهب الناعسة وتميئتها ومن أجل توفير نموذج لمجتمع تراه النتيجة المثلى للجهود التربوية بفرقة المسرح القومي الأسود: وهو المجتمع الذى يقوم على التعاون بدلاً من التنافس.

التربية:

الهدف الثالث للفرقة هو إعادة تربية الجمهور. وتصيغ تير هذا الهدف بقولها "إننا نحتاج إلى مؤسسات ثقافية وتربوية تلتزم بتعليم مفهوم الإنسانية ... فالفن والثقافة يعنيان تعليم القيم بحيث تعلو قيمة الجوهر وتتضح الأعراف والممارسات والشعائر والمعايير التى ينبغى العيش بمقتضاها ، والتربية والثقافة أساس لتنمية السلوك ولعرفة كيفية التعامل مع الآخرين ولإدراك ما يلزم الاعتزاز به"^(٢١).

أما فى المسرح التجارى، فإن أهمية النجاح المالى تفوق أهمية تعليم القيم. ولذلك تسعى تير والمسرح القومي الأسود إلى إعطاء مجتمعهم عدد من المعلومات التى تقيد البيئة التى يحيون بها، وتقيد أيضاً فى التصدى للقضايا التى تواجه كل منهم يومياً ، ويذهب هاريس إلى أن "عروض المسرح القومي الأسود تتناول المواقف المتعلقة بأعضاء المجتمع فى هارلم وتحاول الفرقة بل وتتجح فى توفير المعلومات الجديدة التى تمس ذوات المشاهدين القادمين من هارلم بحيث يترك كل من هؤلاء المشاهدين المسرح بعد أن يتولد لديه الإحساس بالتسامى وبالتقوير وبالتوكيد الذات"^(٢٢).

وتهدف إعادة التربية إلى تحقيق غرضين : هما إبطال مفعول الآثار المدمرة التى تتجم عن عملية قمع عقول الأفارقة الأفريقيين وزرع فهم واضح للحقائق اللازمة للبقاء فى أوساط هؤلاء الأفارقة الأمريكين ، وعلى سبيل المثال ، فى العرض الذى يؤديه المسرح القومى الأسود بعنوان "البعثة" يأخذ أحد الأعضاء بطاقم التمثيل فى سرد المعلومات عن كيفية إنفاق السود للأموال حتى يعطى الواحد منهم الانطباع بأنه يمتلك المال، ونتيجة لذلك، يقوم السود بالإنفاق على أشياء غير ضرورية "فتحن نمثل نسبة ١١ ٪ من السكان لكننا نقوم بشراء ٤٩ ٪ من المشروبات بهذه البلاد ونقوم بإنفاق ٨ ملايين دولار على رباطات العنق بالإضافة إلى ٢٠٠ مليون دولار على البزات ونستهلك ٢٥ ٪ من منتجات عصائر العنب" ، ، وبعد هذه الطائفة من المعلومات ، يقوم الممثل بالاستفسار من الجمهور كيف يمكن الربط بين ذلك وبين الصفات الايجابية عند السود^(٣).

ولتعريف الحقائق أمام منطقة هارلم الكبرى حول عدد من القضايا الاجتماعية والسياسية عام ١٩٧١، قامت تير بعقد الندوات عصر الأحد من كل أسبوع، وهى الندوات التى سميت فيما بعد بجلسات السود، وتقرر تير أن الندوة تشبه "المنتدى المفتوح الذى يأتى إليه السود لاستقاء المعرفة المباشرة من المهتمين بالأنشطة الثقافية والسياسية والاقتصادية" وتمت بالفعل إعادة تربية الجمهور ومجتمع هارلم فيما يتعلق بالتاريخ المشترك والثقافة المشتركة الخاصة بهم وفيما يتعلق بالقوة الاستهلاكية التى يتميزون بها .

الروحانية:

الهدف الرابع للمسرح القومى الأسود كما يكتب هاريس هو استعادة الروحانية والأعراف الثقافية التى تشعر تير أنها قد انتزعت من السود بأمريكا، وعلى أية حال ، ترى تير أن السود يتصفون بالروحانية والعاطفة "فنحن شعب من الشعوب الأفريقية، والأفارقة شعوب روحانية ، ولذلك يلزم لنا توفر الأيديولوجية التى تساعد فى تنمية الثقافة الروحية التى تتعامل مع المسرح باعتباره "تجربة من التجارب الدينية ... تجربة ذات قدسية نبيلة تقوم بفصل النفس والارتقاء بها فهى طاقة تساعد على التسامى فوق الذات، وعلى السمو بغية اكتشاف السحر الكامن بداخلنا"^(٢٤).

ولا تنادى تير بالتخلص من المسيحية أو من الله ، لكنها تدعو إلى ديانة تخلو من الرياء، وقد توصلت بنفسها إلى إيجاد رابطة روحية بينها وبين اليوروبا، وتذهب إلى أن اعتناق الديانة الأفريقية لا يعنى "الرفض للمسيحية بل يعنى الرفض لما فعلته الحضارة الغربية بالمسيحية التى توضع فى العبوات ويجرى تسويقها باعتبارها من أمور العقل ... وذلك دون المرور بخبرة التدين، فعندما تذهب إلى كنيسة من الكنائس البروتستانتية فإنك لن تجد القوة الوجدانية ، لأن الفعل ينمحي ، وتنمحي معه القوة فى الحياة، ولا يكتسب أى من الناس القوة الوجدانية بل تستمر هذه القوة خلف منبر الوعظ فقط"^(٢٥).

ولم تجد تير الروحانية كذلك فى ديانات اليوروبا ، لكنها تقع عليها فى الكنائس البينتكوستالية السوداء التى تشجع حرية التعبير بدرجة أكبر من بقية الكنائس، والتى تشعر تير فيها بومضات من الشعور بالتجربة الروحية وعندما يقوم الطلاب فى مسرح تير باستثارة الناحية الروحية الكامنة فيهم، فإنهم يستطيعون حينئذ إشعال الجذوة فى الجمهور، وتريد تير من المشاركين فى عروض الأداء ومن الجمهور الشعور بالروحانية مع الاحتفاء بكونهم من السود وكونهم من بنى الإنسان كذلك.

القيم:

إيجاد نظام بديل للقيم يحل محل المفهوم الغربى هو الهدف الخامس للمسرح القومى الأسود طبقاً لتير، ومن خلال الملاحظة والتجربة ، يزداد تصميم تير ورفاقها على أن مشكلات الانفصال تتجم عن التوتر العاطفى والجسدى الذى يتسبب فيه انهيار التواصل مع أفريقيا، وكما ترى تير، فقد ترتب على هذه العزلة بعيداً عن أحد مصادر الصدق بالنفس إرغام الأمريكين السود على تبنى المعايير والقيم وأساليب الحياة التى ينتهجها الأمريكيون من أصول أوروبية، وتؤدى هذه العملية إلى إضعاف السود، ولذلك ، يهدف التكنيك الخاص بنا إلى تقوية العقل ويبدأ من مقولة أن النظام الغربى سطحي للغاية فهو يتعارض مع جوهر الأشياء ومع روح الناس ... لكن الرحلة الروحية كفيلة بأن تفتح آفاقاً جديدة للتفكير وبأن تعيد توجيه المفاهيم حول من نحن وكيف يلزم أن نحيا^(٣).

وفى رأى تير، فإن المسرح شكل من أشكال الفن الروحى ، وهو فن ينشأ من وسط العواصف وينجح فى استثارته بدوره ، وفى رأى بعض المعلمين والمخرجين الآخرين فى فن التمثيل فإن النظم والأعراف الجامدة قد تكون وسيلة من وسائل حشد العواطف والتفيس عنها فى أمان، لكن السود مختلفون، كما تذهب تير التي ترفض أن تتحكم فيها الأعراف والأساليب المعوقة:

رؤيتى للمسرح تتجذر فى القلب وليس فى العقل وأريد إضافة جانب آخر للمسرح - هو جانب الروح الإنسانية وذلك حتى يستطيع الناس المرور بخبرة من هم حقيقة عندما يدلفون من باب المسرح ولا ينبغى أن يقتصر الأمر فقط على المشاهد وعلى التمثيل، فالمسرح صناعة ينفق عليها أكثر من مليار دولار، ولا ينبغى أن يحدث ذلك لمجرد الحصول على بعض الحيل والألاعيب التي تساعد فى بيع التذاكر رغم أن ما يباع فى الواقع هو أنت بنفسك - أى الروح الخاصة بك التي ينبغى أن تتواصل بطريقة مباشرة مع الآخرين^(٢٧).

والممثل بالمسرح القومى الأسود لا يقوم بالأداء خلال الحائط الرابع غير المرئى بل إنه على وعي تام بالمشاهد الذى يظل كذلك على وعي بالممثل، والهدف المشترك بينهما هو تحقيق المداخلة الروحية بين عملية الأداء وبين جمهور المشاهدين ، ويحاول المسرح القومى الأسود كذلك تنمية الفن الواعى بالذات الآلهية حتى يحل ذلك محل الفن الأوربى المتمركز حول الذات والذى توجهه المادية التي تبني على عدد من الأحاسيس الخارجية.

وترى تير أن الفن الواعي بالذات الإلهية ما هو إلا "التعبير الخلاق الذى ينبع من الباطن" والذى يتناقض مع الفن المتمركز حول الذات الذى ينجم عن عملية "ارتباط شرطى تتأثر بأوروبا وتذهب إلى أن الإشباع يتحقق عن طريق كسب الأشياء المادية"^(٢٨) ، وطبقاً لتير، فإن المشاعر الخلاقة التى تتبع من باطن النفس هى التى توجه هذا الفن المتمركز حول الذات الإلهية وهى التى تسمح بالأداء الروحانى وبإعطاء العنان للمشاعر بعكس المعايير الغريبة التقليدية التى تقوم بكبت الطاقة العاطفية فى محاولتها الزائفة للسمو هذه الطاقة.

التحرير:

تقرر تير أن الهدف السادس للمسرح القومى الأسود هو إيجاد نظرية سوداء فى فن التمثيل لأغراض التحرير ، وترى تير أن التحرير ضرورى للسود فى أمريكا ممن ينشأون فى بيئة عنصرية يعتبرون أنفسهم فيها مواطنين من الدرجة الثانية، بحيث تعوق مشاعر الدونية الممثل أثناء الأداء وتحول دون حرية التعبير الأساسية فى الفن، وتستحث تير أعضاء المسرح القومى على تولى المسؤولية بشأن الحالة الذهنية التى يجدون أنفسهم عليها فى اللحظة الراهنة وذلك بفض النظر عما يحدث حولهم.

وتشعر تير فى هذا الصدد أن الإحساس بالمسؤولية كاف لتحرير هؤلاء الممثلين من التأثير السلبي لقوى المجتمع ولتمكينهم من التحول إلى الإبداع الخلاق ، وكما يرى هاريس فإن التجربة السوداء فى أمريكا :

تختلف تمامًا عن تجربة البيض وكثيراً ما يطلب من الممثلين السود لعب الأدوار التي لا ترتبط بالحقائق الأساسية في حياتهم ، وقد يبدو ذلك أمراً متناقضاً لكن عبارة "كما لو" التي يقوم ستانسلافسكى باستخدامها في نظريته لا تتفق تماماً مع الممثلين السود في هذه الأيام. ووفقاً للمبادئ التي يسير عليها المسرح القومي الأسود يستطيع الممثل الأسود العودة لنفسه وثقافته ولتراثه ولأناسه^(٢٩).

والعبارات التي يستخدمها ستانسلافسكى هي "السحر بشرط" أو "السحر إذا..." وهذه العبارات تتعامل مع كلمة "بشرط" أو كلمة "إذا" باعتبارهما من الكلمات التي تستطيع إجراء التحول في الأفكار حيث يمكن للمشاهد أن يتخيل نفسه في كل موقف لكن "هذا المبدأ خاصة من المبادئ المدمرة عند الكثيرين من الأفارقة الأمريكيين الذين تثير كلمة "إذا" غضبهم فماذا يحدث "إذا لم تكن هناك عبودية" ، وإذا كنا من البيض، وإذا لم تكن هناك عنصرية وإذا استطعت الحصول على عمل جيد ، وكل هذه العبارات عبارات افتراضية غير موضوعية يلزم أن يقوم الأفارقة الأمريكيون باستخدامها داخل هذا المنظور ، وهو ما يقوض دعائم الغاية من وراء ملاحظات ستانسلافسكى وما يهدد بظهور عدد من القوى السلبية التي ينبغي أن تؤخذ في الحسبان قبل أن يبدأ العمل الحقيقي.

وبدلاً من دعوة الممثل حتى ينسى نفسه وحتى يتقمص روحاً جديدة فإن المسرح القومى الأسود يدلف به إلى دراسة للذات لا تتعلق فقط بمن هو بل تتعلق أيضاً بجذوره. وتلاحظ تير "بأنك إن أردت حقيقة معرفة شعب من الشعوب، فإن عليك النظر إلى معتقداتهم وإلى الآلهة عندهم، وقبل التقلب فى صفحات التاريخ، يستطيع الإنسان معرفة طبائع الشعوب عن طريق ما يعتقدونه ... وليس عن طريق التاريخ - تلك المجموعة من الحقائق المنتقاء التى تكتب بالترتيب وفقاً لعقلية شخص من الأشخاص"^(٣٠).

ولمساعدتها على فهم جذورها السوداء، تقدمت تير بطلب للحصول على منحة حصلت عليها بالفعل من مؤسسة فورد عام ١٩٧٢ وذلك لزيارة سبعة بلدان أفريقية بحثاً عن "الروح" عند الأسلاف من الأفارقة، وقضت تير أربعة شهور فى غرب نيجيريا للتعرف بصورة كاملة على ثقافة اليوروبا وديانتهم. وكان من المفترض أن تقوم "بزيارة سبعة بلاد أفريقية أخرى وأن تقضى نحو أسبوعين فى كل منها، لكنها أمضت كل الوقت فى أشوجبو تلك القرية الصغيرة فى نيجيريا حيث تم تدشينها باعتبارها كاهنة من كاهنات اليوروبا"^(٣١).

وعادت تير إلى نيجيريا سبع مرات بين عامى ١٩٧٢ - ١٩٧٤، واستمرت مع فرقته المكونة من ٣٥ عضواً من طلبتها فى البحث عن جوانب أخرى فى العالم الأسود : بأفريقيا وأمريكا الجنوبية وجزر الهند الغربية وجيانا وهاييتى وترينيداد.

التدريب:

الفصول وورش العمل هي الأساس بالمرشح القومي الأسود فالدراسة والمشاركة، من جانب المؤدين بالمرشح، تدعم العروض التي يقومون بتقديمها، ومن المهم لتير ألا تجد الفرقة فقط المسرحية ذات الأيديولوجية الجديدة بل أن تصل كذلك إلى العملية التي يتم للفنانين عن طريقها إجراء التدريبات من أجل وضع نظريات تير في الأداء موضع التطبيق، وبمنتصف السبعينيات، تم وضع مفردات عدد من المقررات تتعلق بتطوير الحركة والرقص، وبالتأمل والتفيس العاطفي، وبالتجيم، وبنظرية وممارسات التحرير، وبالأيديولوجية، ويطلق على فصول نظرية وممارسات التحرير عبارة "الماجستير في التحرير والعمليات الهرمية ١، ٢" وهذا المقرر يتكون من سبع ساعات وتقوم تير بتصميمه حتى يتضح أمام الطالب أنه مسئول عن كل شيء في حياته، وطبقا لتير، فإن ورشة العمل مصممة "حتى تضعك في مواجهة مع القوة التي تتمتع بها وبذلك تستطيع إجراء التحول في حياتك، ورفع القدرة لديك لاجتذاب الآخرين وإسعادهم أي إدخال الفرحة والحيوية والرفاهية على الناس بوجه عام" (٣٢).

وتساعد ورشة العمل المشاركين على الخروج من القوقعة التي تعتقد تير أن الشخص يقوم بفرضها على نفسه ذاتيا، وفي عام ١٩٧٥، قامت تير بشرح كيفية تحقيق أهداف ماجستير وورشنة التحرير "فلكى يحقق الإنسان التحرير الكامل، تنتقل هذه الورشة بالمشاركين نحو التنظيف الداخلي للذهن، وعن طريق تحليل

مقارن لنظامين من نظم التطور أحدهما أفريقي والثاني أوروبي يقوم المشاركون باختيار وجهة النظر التي ينبغي أن تساعدكم في محو الفكرة التي تذهب إلى أن السود يتعرضون للاضطهاد، وبالتالي يتولد المزيد من الشعور بالرضا عن الحياة^(٣٣).

والخطوتان التاليتان من نظرية التحرر هما العمليات الهرمية ١، ثم العمليات الهرمية ٢، ويستغرق كل مقرر منهما ثمانية أسابيع، والهدف، كما تقرر تير، هو تمكين المشاركين بالمقرر من "تقديم أنفسهم أمام العالم دون حذف والاستمتاع بهذا التقديم الذي يتعلق بمن هم، فالقوة، طبقا لتير، "هي القدرة على القيام بالفعل"، وينبغي أن يصبح الطالب قادراً على "إعادة اكتشاف الوحدة السحرية المسماة بالنفس والسيطرة عليها وذلك للتعبير عن النفس بطريقة جديدة تماماً تسمح بالأداء دون جهد أو خوف"^(٣٤) وتؤكد تير لكل طالب أن بمقدوره أن يصبح شخصاً متميزاً إن استطاع فقط الوثوق بقدراته.

أما المقرران في العمليات الهرمية، فيطلق عليهما عبارة "طقسنة التواصل" أي وضع التواصل في طقوس وشعائر. ويخصص كل من المقررين للطلاب المتفوقين بفرض القضاء من جديد على مفاهيم المحدودية والتمركز حول الذات. ويلزم لكي يقوم الطلاب بتحرير أنفسهم من مشاعر عدم الاكتمال أن يقوم الواحد منهم بالأداء بصورة مستمرة أمام الجمهور، أو أمام الفصل، وتقوم تير بتشجيع الطلاب عندما تسنح الفرصة عن طريق استخدام طرق جديدة مدهشة، فعلى

سبيل المثال قامت بكتابة عمل موسيقى لزورى ماكى - إحدى الطالبات المهتمات بالأداء الأوبرالى - وكتبت تير فى تقريرها أن "زورى ترغب فى الفناء من جديد وأنها تدعم ذلك، وكل ما كان على أن أفعله هو كتابة مقطوعة تجعلها تشعر بالارتياح فيها ... ولذلك قمت بكتابة "تأتى دوامة الهواء فى هدوء" لزورى خصيصا وذلك بسبب مشاعر الحب التى أشعر به تجاهها" (٣٥).

وتساعد ثلاثة من التدريبات الأخرى شباب المؤدين على فهم وتحقيق أهداف نظرية التحرير، ففى التمرين الأول، ينشغل المشاركون فى التدريب بموضوع من موضوعات الحب يتعلق به نفسه، وترى تير أنه عن طريق حب النفس تتولد لدى الإنسان "الدافعية الذاتية لحب الآخرين ولتعليمهم بواسطة الحب"، والتمرين الثانى هو تمرين "إزالة الفشاوة من على النفس" وهو مصمم بطريقة تزيل الإحساس بعدم الجدارة أو باحتقار النفس وتساعد هذه العملية فى تأكيد الجدارة وتضمن تعاون الإنسان حتى يحب ذاته ويشعر بالتقدير لها، وفى رأى تير، فإن "إزالة الفشاوة" من عمليات التطهير "التي ينبغى أن يقوم بها الشباب من المؤدين للبحث عما يدور فى مكنون النفس" وهو ما ينبغى أن يدفع الطالب إلى الحديث عن نفسه حتى لا يؤمن من داخله بالاهانات العنصرية بل يمتلك الأسلحة اللفظية التى يستطيع بها الدفاع عن استحقاقاته.

ويشتمل الجزء الثالث من فصل التحرير على تنظيم الزيارات إلى كنيسة من كنائس البينتكوستال، وهى كنائس تتصف بالعاطفية الشديدة، ثم الذهاب إلى بار

من الباراة الصاخبة، على أن يقع كل منهما فى هارلم، ففى مثل هذه البيئة يستطيع الطالب - كما ترى تير - أن يكتسب القدرة على الولوج داخل شخصية من ينتمى إليهم، كما يستطيع أن يتقابل مع الأشخاص من كل الطبقات وكل مناحى الحياة، وللملاحظات التى يتوصل إليها الطالب من جراء هاتين الزيارتين غرض مزدوج هو رؤية السود من كافة المهن ورؤية ردود الأفعال التى يقومون بها وذلك وسط جو من أجواء الاسترخاء وكما تقول تير :

نهدف لتأسيس مفهوم مسرحى يرتكز على أسلوب الحياة عند السود ونستمد المادة من الكنائس البينتسكوتالية وكنائس البابتست حيث ينتشر السواد فى كل الأرجاء وبالنسبة لنا يظل السواد قيمة من القيم الروحية التى تقاس بدرجة الحرية التى يشعر بها الإنسان وفى الحقيقة يشعر السود بالحرية تمامًا فى الكنيسة^(٣٦).

وهذا التكنيك المسمى بتحرير الروح تجربة من التجارب العاطفية والروحية التى تشتمل على ملاحظة الطلاب لحركات الأجساد التى تتماوج بفعل المشاعر والأفكار، وتود تير أن يستطيع طلبتها اكتشاف الصلة الوثيقة بين الروح والحواس وربما يفسر ذلك فى جزء منه لماذا تقوم بإدخال الذهاب إلى الكنيسة فى منهج الدراسة، ولماذا تستمر فى عمل ذلك، فأثناء الخطة والصلوات التى يقوم طلبة تير بمشاهدتها يتم تشجيع المصلين والزوار على التعبير عن الحب والفرحة والسعادة والحزن بطريقة مسموعة أو جسمية دون أى شعور بالحرج، ومن قبيل

المألوف أن ترى شخصا أثناء أداء الصلوات وهو يصرخ أو يبكي أو يلوح بذراعيه، ويقوم المصلون بالتصفيق فى لهفة، وبالدق بأرجلهم، وبتحريك رؤوسهم، وبإمالة أجسامهم، عندما تمتلك الروح القدس أيا منهم، ولا يؤدي ذلك بهم إلى التشبث فى الفكر عند إقامة الصلوات بل إنه بالأحرى يزيد من جذوة النيران التى تتولد من جراء الصلوات التى يؤديها القس أو الأغانى التى يقوم بأدائها أفراد الجوقة.

وقد يشعر البعض ممن يشاهدون هذه الأفعال أن المصلين قد أصابهم مس من الجنون أو روح من التعصب أو أنهم يقومون بتزييف مشاعرهم لكن هذه التجارب هامة جداً فالمتعبد فى بساطة يقوم بأداء فروض الطاعة للكتاب المقدس "قم بعمل ضجيج من الفرحة عند رؤية الله واخدمه بكل سرور واحضر بين يديه وأنت تغنى فى حبور" ، وبين الحين والآخر، قد يقوم شخص برقصة دينية أو بالجرى فى الكنيسة أو نحو المذبح، ويبقى هناك حتى يشعر ببركة الرب من حوله، وكثيراً ما تسفر هذه التجربة عن ذرف الدموع، وعن التدحرج على الأرض فى خشوع أو عن ظهور الزيد فى الفم بعد الشعور بالتطهير، وكثيراً ما ينغمس طلبة تير فى هذه المشاعر طيلة الوقت. والذروة بكنيسة البينتكوستال عادة هى موعظة القس التى تتصف بالعاطفية وبالروح الدرامية، وأثناء الموعظة، قد يقوم القس بالدق على المنبر أو حتى بالقفز من أعلاه، ولا يظل بالمرّة فى منطقة المنبر أو المنصة بل ربما يتناول الميكروفون وينزل وسط جموع المصلين، ويستطيع القس كذلك أن يأسر اللب عن طريق الدق بالأرجل أو التصفيق بالأيدى وفى كثير من النواحي، تصبح الموعظة بمثابة التجسيد المسرحى لأيات الانجيل، ولهذا النوع

من المواقف جذور في أفريقيا يتمثل في الإيقاعات التي يقوم الساحر أو الراوى باستخدامها وتذهب تير إلى أن السود يختصون بهذه الأفعال ولذلك تود زرعها في نفوس الطلاب، وتصل إلى نتيجة مفادها "أن هناك العديد من الأسباب المحسوسة حتى تبقى الكنيسة أقدم وأقوى المؤسسات في المجتمع الأسود... فكثير من الأساليب الرئيسية لدينا مستمد بصورة مباشرة من الكنيسة السوداء، والعظات بالكنيسة البينتكوستالية هي العظات الوحيدة التي يحضرها الطلاب بالمرح القومي الأسود في هذا المقرر، وهي عنصر هام من عناصر التدريب الذي تقوم به تير التي تحمل لواء "الانتقال من الفن المتمركز حول الذات إلى الفن المتمركز حول الله" وبذلك يتحقق "اكتشاف طريقة جديدة يقوم الممثل بالتعبير عنها" (٣٧).

وتوثق أفريقيا أيضا العديد من الروابط بين الاحتفالات الدينية وبين العروض المسرحية ويذكر جون مبيتى أن أهم الاختلافات بين الاحتفالات المسرحية الغريبة والأفريقية تعود إلى أنه بالنسبة للأفارقة فإن الدين والمسرح يترادفان، "فالدين يعبر عن حفاوة الأفارقة بالحياة وبمصدر الوجود والمسرح التقليدي هو الأسلوب الذي يتبناه لإظهار ذلك" (٣٨) كما أن كلا من المسرح والدين يتصف بالحرية كما يرى الأفارقة وبالروح الجمعية وبالحفاوة بالحياة، وكل منهما يقوم بتعليم الإنسان والترفيه عنه وإدخال السرور عليه، وحفزه لأداء الفعل، وكل من المسرح والدين وعاء للثقافة، والمسرح التأثير الأكبر على الفكر والمعيشة لأنه "حيثما تجد الأفريقي فإنك تجد معه الديانة التي يعتقها" (٣٩)، فالدين يمثل

حفاوة الأفريقى بالحياة وهو مصدر البقاء بالنسبة له، وفى المجتمع الأفريقى التقليدى ، ينتفى وجود غير المتمسكين بالدين لأن كون الإنسان آدميا يعنى أنه ينتمى لكل المجتمع والانتماء للمجتمع يعنى الانشغال بمعتقدات ذلك المجتمع والمشاركة التامة فى الاحتفالات والشعائر التى يقوم بتنظيمها.

وبالنسبة لتير والمسرح الخاص بها، يتبقى للمجتمع نفس الأهمية، فالمسرح القومى الأسود يهتم بحاجات ومشكلات وإهتمامات المجتمع، وما يحتاجه الأفراد فيه من إجابات وحلول وطرق للشفاء، وكما لعب الدين دوراً كبيراً فى المسارح بالماضى، فإنه حالياً يقوم بإعادة الحياة إلى المسرح، وهذه المرة فى هارلم، ومع أن الآخرين يقومون باستخدام الدين كمصدر من المصادر إلا أن تير هى الفنانة الأولى التى تجمع بين الطقوس الاحتفالية عند الأفارقة وبين شعائر الدين فى الكنيسة البينتكوستالية وذلك لكى يكون الاثنان معا الأساس داخل المسرح الواحد.

والتخرج فى فصل من فصول المسرح القومى الأسود يعنى عادة التسجيل لفصل جديد، وفى عام ١٩٧٥ أعادت تير والفرقة تقييم التجربة حتى تستمر الفصول التى يعتقد بأنها ضرورية وتتعدل بعض الفصول الأخرى بحيث يصبح من الممكن أن تنشأ فصول جديدة تلبي احتياجات الطلاب، ومن بين المقررات الجديدة المضافة مقرر "تقنية تير للنفس ١، ٢" وهما المقرران الأساسيان فى الأداء، ويعقد كل منهما مرتين فى الأسبوع لمدة شهرين وتوجد مقررات فرعية

تدور حول الهوية والكرامة والثقة والأداء المتقدم أمام الجمهور ينخرط فيها المشاركون الراغبون في المزيد من التدريبات، وتعد الندوات بهذه المقررات مرة واحدة فقط طيلة أحد أيام السبت من العاشرة صباحًا وحتى السادسة مساءً، وقد قمت بنفسى بحضور مقرر الهوية والكرامة والثقة في يناير ١٩٨٨ حيث بعد الجلوس على المقاعد يأخذ الطلاب في كتابة الملاحظات أثناء المحاضرات التي تلقيها تير:

الحرية ، الحرية تعنى التوجيه الذاتى، وندعوك للمرور بتجربة من تجارب الإحساس بالسلام، فالسلام هو إمكانية إجراء الحديث دون قلق أو شعور بالرغبة، بحيث تم إتباع الإشارات الصادرة من القلب ، ولذلك ، فسل نفسك عما تهتم به، وما هى الدواعى المسببة للقلق عندك وما هو الالتزام الذى تراه ماثلا أمامك ودع عناصر التبديل تدخل على المحادثات وانتقل عبر الحياة من الالتزام بالحديث.... إلى الالتزام بنوازع القلب، وبدوافع الاهتمام بالآخرين، وعندئذ تصبح ممن لهم التأثير بالعالم، فينبغى أن تتحدث وأن تصيخ السمع وينبغى أن تغير من المحادثات وأن تستطيع الحركة فى الحياة منذ بداية الالتزام بإجراء المحادثات^(٤٠).

وعندما يوجه السؤال إلى تير حول ماهية المحادثات فإنها تفسر الأمر بأنها "تلك المبادلات اللفظية الداخلية فكل يتحدث لنفسه سواء فى الذهن أو فى

القلب، وبدلاً من طرح مثل هذه الأفكار بعيداً ينبغي على المشارك الإصغاء، وفي هذا المقرر، أريد من كل منكم أن يعقد الصلة بينه وبين حديث ينبع من القلب وأشجع كل منكم على الالتزام في الحياة^(٤١).

ويقوم المسرح القومى الأسود بتشجيع جميع المشاركين على العمل لمدة ١٥ دقيقة يومياً في مركز من مراكز "بناء الثقة" يتم تعريفه بأنه نوع من أنواع الفضاء ينعم فيه المشارك بالخصوصية وبالتأمل، ومن منظور روحى ، فهو مكان تتردد فيه الأفكار التالية التى تقوم تير بتقديمها : "أنت النفس، وأنت من فعل الله وقوة الله بداخلك أعظم من أية تحديات أو أية ظروف بالحياة، وليس بمقدور أى عادة أو أى أسلوب للحياة أو أى شخصية السيطرة عليك حتى تعوق قدرتك على التعبير الكامل عن الصحة والرفاهية والحكمة والسلام والفرحة، فالروح والنفس والكينونة قوى عظمى بداخلك وهى من المعارف الإلهية أو هى حديث من الأحاديث"^(٤٢).

وهكذا ، طبقاً لتير ، فباعتبارهم من المتحررين يلزم النظر فى المسرح القومى الأسود لما يقع وراء الواضح من الأمور أى لجميع الجوانب الممكنة بالمشكلة، وذلك بفرض التوصل للحلول، ويلزم كذلك التحرك فى حيوية مع التأكد بأن الجسم باستطاعته أداء المهمة^(٤٣)، وفى هذا الصدد، فإن الفصول هى محور العمل بالمسرح القومى الأسود منذ البداية فهى التى تقوم بتوفير مضمون الخبرة للشباب من المؤدين والكتاب، وعلاوة على التدريب فى فنون التمثيل والكتابة،

يحتفظ المسرح القومي الأسود بفرقة مسرحية كاملة تعمل على رفع درجة الوعي وعلى استخدام مصادر المجتمع في هارلم، وتقوم تير بتشجيع الطلاب على البحث في التراث الخاص بهم باعتبارهم من المؤدين بدلاً من أن يظل الواحد منهم مجرد شخصية من الشخصيات في المسرحية. وتؤكد تير أنه من الممكن أن يستمد الطلاب الشخصيات التي سوف يقومون بتصويرها من خمس من دوائر التطور ينبغي أن يقوم كل طالب من هؤلاء الطلاب بدراستها.

الدوائر:

يتم تجميع الأهداف والفصول حول خمس مراحل تطلق عليها تير كلمة الدوائر، فمن الملاحظات التي تتجمع في الكنيسة أو المسرح أو البار يبدأ المشارك في صياغة التفسير الذي يراه بشأن الدوائر الخمسة في التطور وهذه الدوائر هي أساس التكنيك الذي يتلقاه الممثل في المسرح القومي الأسود^(٤٤)، وتعود التعريفات التي تعطيها تير لهذه الدوائر إلى الكتابات التي قامت بها في الستينيات والسبعينيات أي إلى الأفكار التي تدور حول القوة السوداء والتشدد والحقوق المدنية والثورة.

وربما كانت الحيوية البلاغية في هذه القضايا قديمة بعض الشيء إلا أن ذلك لا ينبغي أن يحول دون فهم التصنيفات الرئيسية التي تضعها تير:

أولاً، الزنجى. وهو أكثر الشخصيات حرية وإبداعاً ولكن لا تتوفر لديه سوى بعض القيم المادية والفردية.

ثانيًا ، الأسود : وهو يتصف أيضا بالمادية والفردية، ويقوم بقبول المعايير الثقافية للبيض، وهو نسخة مقلدة للبيض من الأمريكيين الذين هم بدورهم نسخة مقلدة للأوروبيين الذين يقومون بتقليد الرومان، والرومان يقومون بتقليد الإغريق، ومن المعروف أن الإغريق كانوا يقلدون الأفارقة.

ثالثًا ، المتشرد ، وهو هذا الزنجرى الذى يتميز بالوعى والذى ما يزال يتصف بالمادية وبالفردية، وهو يمر بحالة من حالات الكراهية لكل البيض لكنه غير مستعد للتغيير الحقيقى بل إنه يشمر بالغضب والإحباط لأن النظام يبقيه خارجه.

رابعًا، القومى : وهو غير مادى ويعمل من أجل المجموع وهو يمثل الخطوة الأولى من أجل تحقيق الذاتية السوداء حيث ينمو لديه الوعى والحب للناس الذين ينتمى إليهم.

خامسًا، الثورى : وهو أعلى الدوائر وأكثرها تقدمًا، ففى هذه الدائرة، تظهر الروحانية فى الذات السوداء، وتعرف من هى وما عليها أن تفعله وتبدأ العمل على تحقيق ذلك فى صمت^(٤٥).

وتشير هذه الدوائر إلى إحساس تير بضرورة إحداث التغيرات الداخلية الضرورية قبل أن تحدث التغيرات الخارجية. والشخصيات بالدوائر الخمسة تمثل كذلك قدرة الناس فى هارلم على الانتقال من الأعلى أو من الأسفل داخل

هذه الدوائر الهرمية التي ترى تير أنها ترمز للصفات السائدة في حياة السود، وينبغي على الممثل - كما تعتقد - أن يجد السمات الخاصة في كل دائرة حتى يقوم باستخدام هذه السمات في العمل الذي يؤديه، وهذه الدوائر لا تفرض أية قيود بل هي مجرد بعض التوجيهات التي تسهم في فتح آفاق جديدة يستطيع الممثل أن يعمل من خلالها، وتعترف تير أنه "من غير الممكن بالطبع وضع الأشخاص الحقيقيين داخل هذه التصنيفات، ففي الحياة الحقيقية يمتلك كل السود نفس الميول مع الاختلاف في درجة التركيز، ومع ذلك، ففي مجال التكنيك، تصبح الدوائر الخمسة من التوجيهات الجيدة التي تصلح كأساس لوضع عدد من المعايير المسرحية"^(٤٦).

وعندما يبدأ الطلاب تحليل صنوف الدوائر الخمسة بفصول تير فإنها تقوم بتشجيعهم على تناول أي منها في إطار من اللون أو الموسيقى أو القيم أو أي من المؤشرات الأخرى التي تتصل بأسلوب الحياة لدى السود، وفي نهاية كل فصل، تقوم تير بتشجيع الطلاب على العمل في مشروع نهائي خاص بتكوين عدد من كراسات العمل التي تضم قصاصات الصحف والمجلات وعناوين الأغاني والبعض من الأشعار و شذرات من المواد التي توضح كلا من الدوائر الخمسة، والهدف من هذه الكراسات توضيح أن هذه الدوائر دائمة التغير.

ورغم أن الطلاب في دروس التمثيل التقليدية يأملون في أن يحدث نوع من أنواع الترابط بينهم إلا أن تير تطمح إلى ما هو أكثر وتطلب من الطلاب

الاشتراك فى المهام الاجتماعية حيث يلزم أن يرتاد الطلاب الكنيسة أو مسرح الأبولو القريب ويلزم أن يذهب إلى البار مع رفاقه، وإن تغيب طالب واحد فقط يلزم إعادة النشاط مرة أخرى، وتساعد توسعة التعليم خارج نطاق الفصول على توثيق الروابط بين الطلاب فى المجموعة الواحدة وعلى توثيق العلاقة بينهم وبين الثقافة التى ينتمون إليها، وأخيرًا، ينبغى أن يلتزم الطلاب بخدمة المجتمع حتى يصبح الواحد منهم من المؤدين بالمسرح القومى الأسود، وتهتم تير على وجه الخصوص بهذا الأمر لأنها تشعر أنه يساعد الطلاب على فهم أهمية المجتمع لهم وعلى فهم أهميتهم للمجتمع، وعندئذ لا يرتبط الطلاب فقط بالمسرح القومى الأسود بل يرتبطون بالمجتمع الذى ينتمون إليه كذلك.

أهداف الأداء بالمسرح القومى الأسود:

بعد وضع الأهداف العامة للمسرح القومى الأسود، تشرع تير مع بقية رفاقها فى وضع الأهداف الخاصة بالمعروض حيث تتوفر لديهم عدد من الأفكار المحددة حول ما ينبغى أن يفعله المسرح كى يستطيع القيام بدوره فى التحرير، وتقرر تير أن معايير الفن لديها ولدى المسرح القومى الأسود تتطلب أن كل العروض المسرحية سواء كانت درامية أم موسيقية أم من أعمال الشعائر أو أعمال أحياء التراث ينبغى أن تهدف إلى تحقيق ما يلى :

- ١- رفع مستوى الوعي من خلال تحرير الروح وتقوية الذهن.
- ٢- اللمسة السياسية التي تتناول بطريقة إيجابية الظروف الراهنة للارهاب.
- ٣- التربية لاستخراج ما بالداخل ولبث المعرفة والصدق.
- ٤- توضيح القضايا التي تثير الطريق أمام المشاركين حول الجوانب والصور السلبية التي ينبغى التخلص منها لتقوية الجوانب الإيجابية.
- ٥- وأخيرا ضرورة الترفيه.

وتشعر تير أن مفتاح تحقيق هذه الأهداف هو اكتشاف أسرار النفوس، وتجدر الإشارة هنا إلى أن التعريف السابع لكلمة النفس في قاموس وبستر هو "ذلك الإحساس الإيجابي الذي يحمله المؤدون السود من الأمريكيين والذي يتعلق بالأمريكيين السود أو يميز ثقافتهم ... وهذا الإحساس يصمم من أجل السود أو يتم التحكم فيه عن طريقهم" ^(٤٨) ، وآراء تير بشأن هذا الموضوع تتفق مع التعريف السابق، حيث تتحدث عن الروح بقولها:

إن الفناء والرقص هي الأمور التي تأخذ بمجامع القلوب، وعندما يغنى الإنسان فإنه يشعر بالارتياح، وقد يجثو المبنى في الجوقة بالكنيسة على ركبتيه ونحن أيضا نفوس إلى ما بداخلنا من أجل الوصول إلى القوة ومن أجل ملامسة القوى التي نشعر بالارتياح عندما تنجح في ملامستها ، وقد تتصاعد الصرخات للتفيس عن هذه القوة. هذه هي القوة وهذه هي العاطفة وهذه هي الشاعر

الأولية غير المصقولة ... وعنما تدلف إلى الكنيسة البينتكوستالية
وعندما تجرى الاحتفالات الدينية الأفريقية أو الاحتفالات فى
هايتى ، ترى الجميع فى حالة من حالات الحركة فهم يؤدون
الرقصات وهم يفتنون ويستمر ذلك دون توقف وتستخدم الطبول
وينفك إसार الروح ويتم الحصول على القوة ، وتمطر الأرض
بالقבלات، ولا ينظر الناس إلى السماء بل يجثون على الأرض فهذا
الأمر من الأمور العملية بصورة أكبر^(٤٩).

وترى تير أن كل من يتصف بالروح العملية فى هذه الحياة يؤمن بالنفس التى
تعود أساسًا للتراب ، وتؤمن أن هذه النفس تمتلك الإحساس وتحاول تير أن
تصف الأصوات المعنية التى تسهم فى تكوين المشاعر بالنفس وتقول "عندما
تسير فى الشارع رقم ١٢٥ أو فى أى من المجتمعات السوداء فإنك لا تكف عن
سماع الأصوات طيلة الوقت، وهذه الأصوات تفصح عن نوع من أنواع الموسيقى
يعصف بالنفس ... أما فى الضواحي، فالأجواء نظيفة نظيفة وهادئة هادئة
هادئة، وعندما تذهب إلى المجتمعات السوداء ترى الناس وهى تعيش بجوار
بعضهم البعض، وفى الجنوب، وفى هارلم ، يفعل الناس ذلك بسبب قوة
الإحساس المتوفرة لديهم دونما إجبار أو قسر"^(٥٠).

وبالنسبة لتير ، فإن رفاق ورفيقات النفس هم كل من يستطيعون التعايش مع
العنصرية التى تواجه السود فى أمريكا، هذه العنصرية التى تنخر فى جوهر

الإنسان وفي مكتون نفسه، فهو يرفض من جانب الآخرين لما هو عليه، ومع أنه من الممكن أن يقوم الآخرون بإظهار التعاطف إلا أنهم لا يستطيعون تمامًا فهم تأثير هذه الضربة دون أن تتوفر لديهم النفس التي تسعى للتقارب مع الآخرين، فالنفس هبة جليلة، وهي ظاهرة ثقافية تنمو داخل الإنسان حيث تكمن الروح، وتظهر النفس في أوجها عندما يتلامس الإنسان مع الحيوية الألهية الكامنة في الرب^(٥١).

فالروح إذن هي مفتاح القيام بالتمثيل عند تير وهدف المسرح أن يظل الجمهور على صلة بالنفس التي تمثل جوهر الروحانية، وكما يرى هاريس، فإن "المسرح القومي الأسود لا يعتبر الترفيه الهدف المسيطر بل إن الهدف هو إعادة التربية واستعادة الروحانية والأعراف الثقافية التي ترى تير أنها قد انتزعت من السود بأمريكا"^(٥٢). ويستطيع الفن أداء وظيفة التربية فهو يعكس الثقافة التي تقوم بإنتاجه ولهذا السبب فمن المهم اختيار المصادر التي يتم عن طريقها تربية الآخرين في حرص ويلزم أن يظل أسلوب حياة عند السود مصدرًا للتعبير الفني إن كانت هناك حاجة للمسرح الأسود من أجل الأمة السوداء"^(٥٣).

وبالنسبة لتير ، تتضح مقومات هذه المؤسسة الثقافية في عملية تدريب الفنانين مسرحيًا وروحياً من باطن الروح ومن داخل الحياة الأفرو أمريكية. والمسرح القومي الأسود يلبي حقيقة الحاجة التي يسهم كتاب الدراما من قبل في زرعها والتي تذهب إلى ضرورة إيجاد مسرح خاص بالسود في هارلم، والمسرح

القومى هو الذى يقوم بتلبية هذه الحاجة لعدة أسباب من بينها أن (١) المسرح القومى مسرح أسود (٢) وأن الشعائر المستخدمة فيه ناجحة إلى حد كبير من وسط جميع المسارح التجريبية السوداء فى الستينيات (٣) وأن هذا المسرح قد استمر لفترة أطول من أى مسرح آخر بهارلم (٤) وأنه أصبح بمثابة كنز من النفائس الثقافية داخل هارلم بفضل دعم الجمهور، (٥) كما أنه يمثل نموذجاً للمسارح أمام المجتمعات السوداء الأخرى بأمريكا.

والكثير من عمليات تير وأفكارها يتطلب إجراء التغيير فى المصطلحات والتعريفات المستخدمة وذلك لوصف الأداء بالمسرح القومى الأسود، وتثير تير بعض الإيحاءات فى الذهن حين تسمى هذا المسرح "معبّر التحرير" الذى يهدف إلى الإبقاء على ثراء أسلوب الحياة لدى السود، وإلى الاستمرارية فى الحفاظ على هذا الثراء، وتطلق تير على المسرحيات التى يعرضها المسرح القومى الأسود الشعائر أو أعمال إعادة الإحياء وتصنيف جنفييف فابر أنه "بالنسبة للمسرح القومى الأسود فإن الشعائر أو الطقوس حدث جمعى تتبغى دراسته دون غموض، وهو حدث لا يهدف إلى استحضار الأعراف الأفريقية من داخل سياق مختلف بل إلى إيجاد هذه الشعائر أو الطقوس التى "تسهم فى تجديد الصلات بين العناصر المختلفة التى تتباعد عن بعضها البعض" (٥٤).

وتعطى تير مثلاً على الإحياء وعلى البعث يعود إلى كنيسة البينتكوستال، ولكن بدلاً من أن تقوم بتوكيد الصلة بين الخالق وبين جماعة المؤمنين فإن تير

تؤكد الصلة بين المؤدى وبين الجمهور، وترى جيسكا هاريس أن الإحياء لا يعنى مجرد عقد الاجتماعات فى المعسكرات خارج المدينة بل هو عمل تعليمى "فالفرض من المسرح القومى الأسود هو التربية وبناء الأمة"^(٥٥) وعند بناء الأمة ، كما ترى هاريس، فإن الشعائر تطلق الطاقة الحيوية النفسية المحررة ، ولذلك تسمى تير الممثل "بالمحرر"^(٥٦) وبطريقة مشابهة ، تسمى تير كل فرد من أفراد الجمهور بالمشارك، وبذلك تدحض الفكرة القائلة بأن المسرح فضاء مغلق ذاتياً على الأداء فقط، وفى رأيها "فإنه لا يوجد ما يسمى بخشبة المسرح أو بالجمهور، بل يوجد فقط المحررون والمشاركون، وينبغى أن تجرى المحاولات للتخلص من المسافة النفسية فى ذلك الفضاء الزنجى الذى يفصل السود عن بعضهم البعض، وبذلك يسهم الجميع فى صنع الشعائر أو الطقوس، وفى الاندماج بداخلها، وعندئذ قد يُخامر المشاهد شعور بالضحك أو بالبكاء أو بتجربة الحياة باختصار"^(٥٧).

وعندما تزول الفوارق بين المؤدى والمشاهد يستطيع الجمهور الاسترخاء والانشغال بصورة أكبر بالتجربة الدرامية، ويستطيع المؤدى كذلك الاسترخاء فى تلقائية وطبيعية داخل هذا السياق الذى لا يزيد من الضغط عليه، بل الذى يملؤه بالحيوية التى تتصاعد من ناحية المشارك ولا تتسبب تير بالمرّة بالالتزام تجاه الجمهور فالهدف الذى تسعى له "هو وضع المسرح فى خدمة المجتمع وتعريف الصلة الديالكتية بين الفنان والمجتمع من داخل هذا المفهوم"، وعلاوة على ذلك ، لا ترى تير أن الصلة بين الفنان والجمهور تحمل نوعاً من الامتھان أو إرضاء

الشهوات، بل تذهب إلى أن من يأتى للمسرح يحمل الكثير الذى يستطيع أن يقدمه للمؤدى بغض النظر عن أثمان التذاكر ويلزم أن يتذكر الفنان الأسود أن الناس يعطونه الضوء والرؤية وأنهم يدعمون الأحاسيس التى تعمل فى نفسه^(٥٨).

زد على ذلك أن تير تبتعد عن الكثير من الممارسات بالمسرح التقليدى وذلك لمحاولة تحديد وتطوير بعض الوسائل التى يستطيع الجمهور عن طريقها حفز المؤدين، "فكل من الشعائر مهمة خاصة بها" كما تقول "والمهمة الملقاة على عاتقنا هى التحرير واستعادة الحرية الروحية وإصلاحها، حتى يحس الناس بالفنان فى حالة النجاح فى تحقيق ذلك"^(٥٩)، ولا تزعم تير أن المسرح التقليدى يفشل فى إثارة العاطفة بل هى ترى بالأحرى أن العواطف فى ذلك المسرح تنشأ بسبب مراقبة عروض الأداء، بينما فى المسرح القومى الأسود ينبغى أن تنشأ العواطف بسبب عدد من الاهتمامات الأخرى التى تتصف بدرجة أكبر من النشاط والحيوية.

استجابات النقاد:

من الممكن حالياً التركيز على خمس من "شعائر الإحياء" هذه الأعمال المبتكرة التى يقوم المسرح القومى الأسود بأدائها : الشعائر : استعادة القوة واسترداد البأس (١٩٧٠)، الإحياء : التغير والحب والتنظيم (١٩٧٢)، رحلة منفردة فى

عالم الصدق (١٩٧٤)، انسياب دوامة الهواء فى هدوء وهى تهمس بالأذن (١٩٧٨)، اندماج النفس (١٩٨٠) بالإضافة إلى مسرحية واحدة فقط هى الميراث (١٩٨٨)، وتمثل شعائر الإحياء الخمسة المحاولات الأولى التى تقوم بها تير من أجل صياغة نوع المسرح الذى تتحدى به، بينما تمثل مسرحية الميراث محاولة تطويع نص من النصوص التقليدية حتى يتكيف مع الرؤية التى تحملها (يوجد تلخيص مفصل لكل عمل بالملحقات نهاية هذا المقال).

وتستخدم شعائر الإحياء طرقاً متعددة يستطيع بها المؤدى إزجاء التحية للجمهور عندما يدخل إلى فضاء الأداء، ومن الممكن أن يحدث ذلك ببساطة عندما يبدأ "الأداء فى الفرقة بمصافحة الجمهور وتبادل الحديث معه" (٦٠) (العمل الأول : الشعائر) ، أو عندما يتقابل الجمهور مع طاقم التمثيل وجهاً لوجه بعد دخول المسرح ويطلب البعض من المال أو عندما تطلب أحد الأخوات دولاراً أو اثنين لشراء الهيروين" (العمل الثانى : الإحياء) (٦١)، وترى هازيزا فى العرض النقدى الذى تكتبه لمستردام نيوز أن مثل هذه الأفعال تبتعد بالأمر تماماً عن التعبيرات المتداولة عادة مثل "النجم بالداخل" أو "تحادث مع الوكيل" هذه العبارات التى يستخدمها الكثير من الممثلين، وعلى العكس من ذلك، تسهم الابتسامات الصافية من جانب عائلة المسرح القومى الأسود فى التذكير بأن "الممثلين والنجوم ما هم إلا أشخاص حقيقيون من بيننا" (٦٢)، ويستمتع المسرح القومى الأسود باللمسات الشخصية التى تظهر فى لحظات الافتتاح وذلك للتقليل من التباعد الجمالى داخل المسرح، وعلى سبيل المثال فبعد مشاهدة رحلة منفردة فى عالم الصدق بترينيداد يلحظ موبى :

أنه تتم تحية كل مشاهد شخصيا بالمصافحة وجها لوجه ويتم إخباره ببعض المعلومات عن العرض والاستفسار منه إن كان يوافق على المشاركة ولو قام المشاهد بالإفصاح عن بعض من الشكوك، فإن ذلك يتم تسويته في الحال حيث أن كل ما هو مطلوب هو تأكيد الرغبة في التعاون وذلك من أجل تحطيم الحاجز النفسي دون كثير من الجلبة^(٦٣).

وبالإضافة إلى إزجاء التحية، تشتمل كل من شعائر الإحياء على الغناء والرقص واستخدام الآلات المختلفة مثل الطبول والجيتار والمزمار، وقد يستخدم البيانو أو أجهزة تجميع الصوت، فطبقاً لهاريس تمثل الموسيقى والرقص والحركة جزءاً لا يتجزأ من العرض المسرحي عند تير ورغم أن هذه العناصر قد تظهر في العروض الأوروبية إلا أن هاريس تضيف أنه يتم التفكير في الموسيقى والحركة من وجهة النظر الأفريقية بحيث تتكامل مع الأداء وتتساب بصورة طبيعية من داخل الحدث المقدم أمامنا^(٦٤)، وتستخدم الترنيمات كذلك، وترى هازيزا أنه "قد دار بذهنها أثناء قيام طاقم التمثيل بإنشاد الترنيمات أننا بحاجة اليوم إلى نفس الرسالة السائدة في الستينيات وذلك لمواجهة كل هذا الاحتقان الظاهر في السبعينيات"^(٦٥)، وتتفهم تير ضرورة التكيف كما يلحظ ليونيل ميتشل أن مسرحية "دوامة الهواء"، تحتوي على القليل من ترنيمات الغناء "فالتجريب يؤتى بثماره حالياً، وقد ولت السنوات التي انتهزت فيها كل فتاة الفرصة كي تصبح في هذيان أفريقيا وإنفتح الطريق أمام الحصاد داخل هذا المسرح الذي يتصف بالحرفية والطبيعية بل وبالانطباعية أحياناً"^(٦٦).

ومن أكثر العناصر إبهاراً في أعمال إعادة الإحياء طبقاً للنقاد هو الحيوية التي تظهر الفرقة عليها، ويرى مايكل جيفنز أن هذه الحيوية من بين الإرث الأفريقي جنباً إلى جنب مع مصادر الشمس^(٦٧) ، وترى كلايتون رايلي أن هذه الأعمال تترك التأثير الأفضل لها عندما تقوم "بالبحث في أسلوب الحياة المستقر العنيد والمفعم بالحياة، هذا الأسلوب الذي يوجد بالشوارع الداخلية في المدن التي تعاني من الضياع والتمزق في أميركا"^(٦٨) ويحس ألبرت ديليون بالحياة الدافقة في عرض "الأحياء" ويرى أنه "بانتهاى الفصل الأول يشعر الإنسان بالاستثارة لدرجة يستحيل معها الاستمرار في الشعور بنفس الإحساس في الفصل الثانى، لكن ذلك يحدث بالفعل وبالتالي يزداد الاهتمام بما يجرى بصورة أكبر"^(٦٩) ويشهد تشارلز بيردن أن في "الدوامة" خط قصصى بسيط يسمح لكل من طاقم التمثيل والجمهور بتوليد الحيوية سوياً وبإيجاد مناخ معين"^(٧٠) وتتضح هذه الحماسة والشعور بالاستثارة لدى لارى كونلى في الاستعراض الذى يقوم به "للرحلة المنفردة إلى الحقيقة" ، ويرى أن المسرح القومى الأسود يمزج بين مشاعر الحب وبين الشعائر الأفريقية وبين التفكير الإيجابى في أمسية من الأمسيات المنعشة للروح"^(٧١).

ومن الصفات المتشابهة في كل أعمال الإحياء إعطاء الفرصة حتى يتفاعل الجمهور أثناء العروض بصورة تلقائية أحياناً وبصورة موجهة في أحيان أخرى، وفي العروض الأولى، يتوفر الفضاء حتى يقوم كل من المؤدين والمشاهدين بأداء الاعترافات، وتنتهى الشعائر مثلاً بقيام الجمهور بالفناء والرقص على المسرح،

وطبقاً لـديليون يسمح البناء في الإحياء بالارتجال من جانب المؤدين لدرجة أنه يمكنهم إجراء بعض المداخلات الشخصية مع الجمهور بهدف توفير المناخ الملهم أمام الجميع^(٧٢)، وبالتالي يمكن للمشاركين وللمؤدين الترفيه عن الجمهور سويًا والارتقاء بمشاعر هذا الجمهور.

ومع أن الأداء في كل هذه الأعمال يشتمل على التعامل مع الجمهور إلا أن العروض لم تنجح في استثارة ردود الفعل هذه على الدوام، فبعد عرض "الرحلة المنفردة" يقوم موبى بالتعليق بأن "الأداء يعتمد على بعض من المشاركة رغم أنه عن طريق التعاون الفوري الكامل من جانب الجمهور كان يمكن للعرض أن ينتهي في وقت أقل"، و"للدوام" بالتأكيد تأثير مختلف على الجمهور حيث يرى بيردن أن الفصل الأخير يكاد أن يشتمل على الحفلة الموسيقية التي تقوم يانسا - الشخصية الرئيسية - بالتدريب عليها ويلعب الجمهور دوره ويأخذ في الاستماع وهكذا فمن البداية إلى النهاية يتبادل أفراد الجمهور المواقع مع طاقم التمثيل على أرض الواقع في عالم التمثيل^(٧٤)، ويمتدح ليونيل ميتشل المشاهد الأولى الفنية بالعواطف التلقائية غير المسبوقة من قبل على خشبة المسرح^(٧٥)، ويرى أن خط القصة في "الدوام" أكثر تركيزًا وتفصيلاً من خط القصة في "الإحياء" أو في "الرحلة المنفردة" على سبيل المثال.

والخلاصة، أن المسرح القومي الأسود تتجاذبه الكثير من العناصر مثل الموسيقى والفناء والرقص والتلقائية وتفاعل الجمهور ويتم كل ذلك بطرق

متعددة، وأثناء التنفيذ، قد لا تلقى بعض العناصر النجاح الذى تلقاه العناصر الأخرى، ولكن جميع هذه العناصر تعطى التميز للمسرح القومى الأسود باعتباره من الفرق التى تقوم بالترفيه عن الجمهور بوسائل غير معتادة تماماً فى المسرح الإحترافى بأمريكا، وكما تعلق ويلكرسون فإن أعمال الشعائر بالمسرح القومى الأسود تظهر "الفقر الروحى فى عمليات الاندماج مع ضرورة البحث عن مصادر باطنية أخرى للإحساس بالذات، وهذه القضية تتردد فى العنوان الفرعى الأول بالعمل الأول من أعمال إعادة الإحياء : استعادة القوة ، واسترداد البأس. وتضيف تير :

إن الموضوع برمته هو التغير الذى ينبغى أن يطرأ على استيعاب مفهوم الثقافة... فالثقافة السوداء من أكثر المظاهر أو المنتجات التى تدر الريح بالعالم بأكمله، سواء بأفريقيا أو بين السود بأمريكا ... جيمس براون. وهى تسود ... والناس تود التخلّى عن الثقافة التى يحملونها وتبنى الثقافة الخاصة بنا، وذلك يرجع إلى أننا نجمع بين البدائى (بمعنى الأول فى تاريخ الظهور) وبين التقنى والمتحضر (أى الذى قد يكون آخر من يظهر) ... وبالتالي ينشأ شئ فريد، أفرو أمريكى، وهو شئ عميق للغاية^(٧٦).

وترى ويلكرسون أن "المسرح يشبه الكنيسة السوداء ويؤدى المهمة التاريخية التى يصبح السود بمقتضاها هم الأغلبية بمعناى عن أعمال المراقبة أو أعمال فرض الإرادة من جانب الآخرين"^(٧٧)، وتكتسب شعائر الإحياء عند تير النكهة

الماثلة فى العمل الكئسى ، "وأثناء أداء الميراث شاهدت بنفسى أنه عندما تزداد العاطفة فإنه يمكن لأحد العازفين مثلاً القفز لأعلى والبدء فى الصراخ، ويشترك أفراد الجمهور بالتصفيق وبالتعبير عن الاستحسان بكلمات وعبارات مثل "نعم"، "المجد لله" أو "هاليلويا" ولم تبد الدهشة أو الشاعر السلبية من جراء هذه المقاطعات للعرض، بل بالعكس، فإن هذا الجو الذى يشبه جو الكنائس يقوم بإدخال السرور على الجمهور، وفى هذا الصدد، يكتب أحد المعلقين فى صحيفة أمستردام نيوز بعد مشاهدة عرض من عروض إعادة الإحياء :

تتجذر الموسيقى والشكل فى هذه التجربة من داخل طريقة عرض الكتاب المقدس بالكنيسة السوداء، ورغم أن المضمون يبقى علمانياً إلا أن هذا الشكل فى العالم الجديد يتداخل أحياناً مع الجوهر بالديانة الأفريقية وبالتالى تعاد صياغة موروثة الكنيسة لإعطاء رسالة علمانية ممسحة تكون جانباً هاماً من جوانب التجريب بالمسرح القومى الأسود ألا وهو التقدير الذى ينم عن الذكاء بشأن التقاليد الأفرو أمريكية والتقاليد الباقية بأرض الأجداد معا^(٧٨).

وتريد تير أن تتشابه كل العروض التى تقوم بها مع أعمال الكنيسة البينتكوستالية حتى يستطيع الناس الخروج وهم يشعرون بالإشباع بطريقة معتادة، وفى الوقت نفسه، تهدف عروض المسرح القومى إلى تربية الجمهور وإلى إبقائه على دراية بالميراث الثقافى الأسود، وهذا من جديد أحد المهام بالمسرح الأسود كما تقوم ويلكرسون بتعريفه : إدخال نوع من أنواع التعبير عن الثقافة

الأفريقية عبر الموسيقى والرقص والفن الصامت ورواية القصة، وطبقًا لتوماس جونسون فإن الشعائر فى النهاية تشبه إعادة الإحياء أو البعث، ويقف الجمهور مع المحررين فى فضاء الأداء حتى يقومون بالرقص والتصفيق بالأيدى والغناء سويًا "فنحن من الشعوب الأفريقية ومما نستطيع تغيير هذه البلاد المختلفة"^(٧٩) وأثناء أداء أعمال إعادة الإحياء، "تهبط الإلهة أوشون إلهة الحب عند اليوروبا"^(٨٠)، "وبالرحلة المنفردة" جزء يظهر "على شكل فانتازيا من الشعائر الأفريقية يبدو فيه أديمى بالزى الأفريقى وهو يحمل ريشة على غطاء رأسه باعتباره الزعيم الذى تقدم له العطايا"^(٨١)، وقصارى القول، تدخل الموضوعات الأفريقية فى نسيج كافة أعمال الإحياء التى تقدمها فرقة المسرح القومى الأسود على الدوام.

والارتجال كذلك عنصر من عناصر التراث الأفريقى التى تظل مظهرًا من المظاهر الأساسية فى جميع العروض بالمسرح القومى الأسود، وترى ويلكرسون أن فن الارتجال يرتبط بالعروض المسرحية السوداء وتذهب إلى أن المسرح التقليدى يفرض الاحتواء على الجمهور ويتحكم فيه وذلك عن طريق الفصل بين المؤدى وبين المشاهد وبين النص المكتوب للمسرحية الذى لا يشجع على الارتجال هذا بالإضافة إلى البعض من العناصر الأخرى التى تجعل العروض الأمريكية والأوربية من الحوادث الثابتة التى يتجمد فيها الشكل فى كل التفاصيل أثناء عملية إجراء البروفات"^(٨٢)، وتضيف أورتيزم. والتن أحد المهتمات بالتنظير فى الأدب فى السبعينيات أن "فن الارتجال يجد التعبير الأول عنه فى أفريقيا وهو

تطور طبيعى فى الثقافة التى تشجع التعبير الحر عن العاطفة من خلال الفن، حيث يتم التركيز فى الثقافة على التلقائية، وتقوم التلقائية بدورها بإعطاء الفرصة للتعبير عن المشاعر كما تقع^(٨٣)، وترى والتون "أن التلقائية والمظاهر التلقائية تعودان إلى الجذور الأفريقية وأن المسرح القومى الأسود يقوم باستخدام ذلك فى كل العروض بالإضافة إلى استخدام المناجاة والاستجابة فى الكثير من العروض الأخرى التى تقوم بها تير.

ويتفق أبيدون جييفوس مع الوصف الذى تقدمه ويلكرسون حول المسرح الأسود، ويرى أن الهدف المعلن من هذا المسرح هو إثارة الوعى عند السود حول من هم "بحيث يحل الوعى محل المشاعر باعتبار ذلك المقياس الأول الذى يمكن به الحكم على الأعمال بالمسرح الأسود"^(٨٤) وهنا أيضا، يتوازى المسرح القومى الأسود مع النموذج المطلوب فهذه المسرح هو "رفع مستوى الوعى عن طريق تحرير الروح وتقوية الذهن"، ومن هنا يقوم كل ناقد من النقاد بتوكيد فكرة الميلاد الروحى الجديد. ويكتب جونسون أن العرض الأول لأعمال إعادة الأحياء بالمسرح القومى الأسود يقدم الرسالة بأن "الشعائر ضرورية للسود لتحقيق التقدم وللاستفادة من مجموعة متنوعة من البرامج والمناهج والأنشطة البعض منها يتعلق بالسياسة والاقتصاد والتعبير الثقافى وتحديد الأهداف"^(٨٥).

وطبقا للناقدة كلارنس ألسوب بصحيفة أمستر دام نيوز فإن إعادة الأحياء تصيغ رسالة أمام السود "تتعلق بالحب والتغيير والتنظيم وذلك لتحقيق عدد من

الأهداف الإيجابية- وتظهر واحدة من الإلهات الأفريقيات الجميلات بين الحين والآخر لتذكرك السود بأنهم أولاد الآلهة بأفريقيا ولذلك ينبغي الاعتزاز بالتراث^(٨٦)، وفي استعراضه لنفس الأعمال عام ١٩٧٢ يرى ديليون أن نوعا من التأثير يلحق بالجميع "عندما نتحدث الشخصيات عن مدلول كلمة "أسود" وعن كيفية الاستفادة من المصادر التي يتمتع بها السود بطريقة أفضل وذلك من أجل تدعيم كل ما هو أسود". وحينما استعرض مويى "الرحلة المنفردة" فإنه يتعرف بوضوح على رسالة (إثارة الوعي)، فالغرض "الحقيقي للعرض هو تعليم تقدير النفس، وكيفية حب هذه النفس مهما كانت وكيفية تنمية القدرة على الشعور بإحساس إيجابي تجاه ما أنت عليه وذلك لأنك مكتمل في الحقيقة"^(٨٧).

ويؤكد تشارلز بيردن في "عالم الأخبار" أن الدوامه- العمل الرابع من أعمال إعادة الإحياء بالمسرح القومى الأسود- تدور حول دعم الصلات الإنسانية أو قيام الإنسان بالاعتراف بقيمته وقيمة الآخرين وبالتالي يشعر المشارك بالتفاعل الإيجابي وهو يسرى بين كل الحاضرين فى تلك الغرفة العلوية الذين لا يمثل الواحد منهم عضوا ينتمى إلى أفراد الجمهور أو إلى طاقم التمثيل بل إن الجميع من بنى الإنسان" وعندما تكتب كيلي ماري بيرى عن "الميراث" فإنها تقر أن المسرحية^(٨٨) رسالة موجهة للأفارقة الأمريكيين "فحواها الدعوة للاتحاد من أجل مواجهة التحديات والمخاطر المتمثلة فى العبور إلى القرن الحادى والعشرين"^(٨٩).

وعن طريق إثارة الوعي إذن، ينجح المسرح القومي الأسود فى تسليح أعضائه بالعدة اللازمة حتى يستطيع هؤلاء التصدى للعنصرية وحتى يشعرون بالإحساس الطيب عن ذواتهم وحتى يدفعهم ذلك إلى تذكر من أين أتوا من قبل وترصد جييفوس ثلاثة مظاهر مهمة داخل حركة المسرح الثورى الأسود هى (١) الرفض المطلق للمسرح التجارى والقيم والجماليات به، (٢) والسماح للمجتمع فقط باختبار صدق المسرحيات التى تتحدث بصورة مباشرة عن حيواتهم (٣) وتفسير العروض على يد النقاد ممن يفهمون الأيديولوجية والآمال داخل الحركة، وتقرر تير أن شعائر أعمال الإحياء التى تمارسها تتعارض بصورة مباشرة مع التقاليد الغربية التى ترى أنها مادية وذلك على عكس من التقاليد السوداء التى ترى أنها روحية، وعندما يظهر الاختلاف بين عروض المسرح القومي الأسود وبين التقاليد المسرحية الغربية، فإن ذلك الاختلاف يرجع عادة إلى الرغبة فى اشتراك الجمهور بصورة أكبر فى الأداء.

ويسير المسرح القومي الأسود وفق أهداف المسرح الأسود كما تراها ويلكرسون مع جييفوس، ولكن الإنجازات التى يحققها هذا المسرح تتخطى هذه الأهداف بعد أن تحول إلى مؤسسة من المؤسسات الثقافية ذات الثقل والتأثير داخل المجتمع فى هارلم، فهذا المسرح لا يعكس الثقافة الدائرة من حوله فقط بل يقوم كذلك بإمعان التفكير فى هذه الثقافة بحيث يستطيع تقديم صورة معدلة (غير مثالية تماما) عن حياة السود، وهذه الصورة تدعم وتقوى عن طريق الثقة فى قيمة الفرد. وتُسَلَّم تير بأن

هذه المشكلة التى تتعلق بالتفرقة سوف تستمر وذلك حتى تبدأ الحركات الثقافية التى يتضح فيها للناس قيمة ما هم عليه وقيمة ما يقدمونه للعالم ولذلك أقوم ببناء هذه المؤسسة فى هارلم على ناصية الشارع الخامس والشارع ١٢٥، وقد استطعنا توا الانتهاء من مبنى جديد تماما قيمته مليون دولارا يأتى إليه شعبنا للإبداع فى حرية بغض النظر عن الجنس أو المعتقد أو اللون، ومن داخل هذا المركز الذى يهدف لتحقيق التعافى الثقافى سوف يبرز ضوء الفنان والقائد المبدع الملى بالأفكار الجديدة^(١٠).

وتستمر تير مع المسرح القومى الأسود فى تلقى ضروب الامتحان على شكل العديد من الجوائز، فقد تسلمت عام ١٩٧٣ جائزة الأوديلكو بسبب عملها الرائد بالمسرح القومى، وفى عام ١٩٧٤ تسلمت شهادة الإنجاز من الغرفة التجارية بهارلم، وفى عام ١٩٨٣ تسلمت الجائزة الملكية فى الإدارة للإسهامات المتميزة التى قامت بها فى مجال الفنون المرئية والأدائية، وفى عام ١٩٨٣ كذلك، وبعد إخماد الحريق الذى نشب ذلك العام، استطاع المسرح القومى الأسود تجميع أكثر من ١٦ ألف توقيع من المقيمين بهارلم وذلك لطلب الأموال من ولاية نيويورك للقيام بالإصلاحات المطلوبة.

ومن غير المثير للدهشة إذن ان يظل المسرح القومى الأسود من مصادر القدرة على الحياة داخل المجتمع بهارلم، وهو اليوم واحد من الكنوز الثقافية المتبقية

بالحى بعد اختفاء مسارح الأبولو والسافوى واللافيت والزنجى الأمريكى، ويستمر المسرح القومى الأسود فى اختيار وتصميم العروض التى تستجيب لمطالب المجتمع فى هارلم، وبالنسبة للأعمال المتعلقة بشعائر الإحياء، تقوم تير مع طلبتها بوضع عدد من استطلاعات الرأى تصلح الإجابات التى يقوم بها المجتمع على الأسئلة بتلك الاستطلاعات لوضع الأساس الذى ينبغى أن تبنى عليه أول فصول عمليات إعادة الإحياء بحيث يتحول المجتمع على يد هذا المسرح إلى المساعدة فى تحديد المشكلات والبحث عن حلول لها فى الفصل الثانى من عملية إعادة الإحياء، وينبغى التنويه فى هذا المقام بالدور الذى قام به توندى صامويل الذى توفى حديثا والذى كان بمقدوره الاستماع إلى أعضاء المجتمع فى هارلم لمعرفة ما يهتمون به وبالتالي يتسنى له القيام بإنتاج المسرحيات والأعمال الموسيقية التى تثير اهتمام الناس هناك، فعندما وصلت إلى أسماعه أن المجتمع بهارلم يقوم (أو لا يقوم) بمناقشة مسألة المثلية الجنسية فإن صامويل وجد على وجه السرعة مسرحيتين يتناولان هذا الموضوع هما وجهها لوجه، والإيقاع الثالث.

وتساعد كثير من التدريبات بالمسرح القومى الأسود على الإحساس بالجدارية الذاتية وبالاكتمال الفردى، ويساعد هذا المسرح الأفارقة الأمريكين كذلك على أن يداخلهم الشعور الطيب نحو ذواتهم كما انه يستطيع معاونة أى من الأقليات الأخرى على تجاوز مسألة الشعور بالدونية الناجمة عن الهيمنة الثقافية وما يستتبع ذلك من توترات عنصرية، وعلى أعتاب القرن الحادى والعشرين، تساعد التدريبات التى تقترحها تير المسارح الاحترافية والجامعات على وجه الخصوص

على إبداء المزيد من الفهم تجاه الأفارقة الأمريكيين وبقية الأقليات، فالمجتمع الذى تغلب فيه ثقافة واحدة يؤدي بالمؤسسات داخل هذا المجتمع إلى أن تقع تحت سيطرة جماعة ثقافية واحدة، والطريقة الوحيدة لتغيير ذلك هي إمكانية التعايش بين الثقافة المهيمنة وبين كل من الثقافات الموازية، وعندما يحدث ذلك، ربما ينشأ المجتمع الذى يعترف بكل الثقافات، والذى يشعر بالاحترام نحوها، وعندئذ تتحقق رؤية تير للمسرح القومى الأسود وتصبح أميركا "البيت" الذى يضم بين جنباته جميع الجماعات العرقية المتنوعة.

ويعنى المسرح القومى الأسود كل المعايير العامة التى تجعله من بين المسارح التى تعبر عن الجالية السوداء، وهو بذلك يقوم بتحقيق ما يراه و. ب. ديبوا من ضرورة إيجاد مسرح على يد السود من أجل السود وعن السود، وقريبا من السود، ولأن المسرح القومى الأسود مسرح متكامل ذاتيا فإنه يمتلك العديد من الأطقم للكتابة والأداء والتدريب كما انه مسرح دائم يلبي الاحتياجات التى تقوم لانجستون هيوز بوصفها، فالمسرح القومى الأسود يستخدم جميع عروض الأداء لإثارة الوعي، ولتوضيح القضايا، وللقيام بالترفيه، وهو بذلك يتفق مع الحاجة إلى تأسيس مسرح للسود يسير وفق الأعراف التى يراها إد بولينز. أما شعائر أعمال الإحياء التى تتزعمها تير، فإنها تبقى من الرؤى التى تهدف إلى تحقيق التنوير والإلهام عند الجمهور ويحمل كل عرض من العروض الحفاوة بالحياة وبالهوية وبالتعبير الفنى، ويرى معظم النقاد أن تير من الشخصيات النسائية الحانية والمتفانية، فهي موهوبة وغير مادية، كما أنها تمتلك الرؤية بشأن إيجاد

فرقة مسرحية تتمتع بالحيوية الهائلة التي تسهم في دفع الجمهور إلى مساندة البرامج التي تقدمها، ويستطيع هذا الجمهور بدوره أن يجد في المسرح القومي الأسود قوة من القوى المهمة التي تعمل داخل المجتمع في هارلم، ومجمل القول، فإن المسرح الأسود هو المسرح المثالي الخالص في كل الأرجاء بضاحية هارلم.

ملحق (أ): سيرة حياة باربارا آن تير

تذكر دائرة معارف المشاهير أن باربارا آن تير تعمل بالتمثيل والإخراج والتأليف والتعليم بالإضافة إلى الرقص والفن والموسيقى وهي كذلك طبقا لنفس المصدر تقوم ببعض أعمال الوكالة في العقارات، وقد ولدت تير في ٢٨ يونيو عام ١٩٣٧ في شرق مدينة سانت لويس بولاية إلينوى، واهتم أبواها دائما بقضية تحسين نوعية الحياة للسود، فوالدها الذي توفى- فريد تير- قد قام بتدريس العلوم المدنية وأصبح أيضا مدربا لألعاب القوى، كما انه تملك صحيفة ومطبعة صغيرة واثنين من المطاعم بالإضافة لعمله كمساعد للعمدة بشرق بمدينة سانت لويس أما ليلا- والدة تير- فهي معلمة متقاعدة حاليا، وكل من الأبوين معروف تماما، وترعرعت تير كما تقول بنفسها في بيئة إيجابية تعزز بنفسها، وتسبق عصرها وتعلمت باربارا الرقص في الصباح بالاشتراك مع شقيقتها فرد ريكا (١٩٣٦-١٩٧٩)، داخل المدرسة الخاصة التي قامت خالتها بإدارتها، وظلت تير طالبة موهوبة يتعلق طموحها بالرقص أمام الأضواء في مدينة من المدن الكبرى وفي الكلية، تخصصت في تعليم الرقص وتصف تير نفسها بأنها قد تلقت تعليمًا

أكثر من اللازم فقد قامت بالدراسة فى أربع من مؤسسات التعليم العالى الأمريكية هى بالترتيب كلية بينيت فى جرنيزيورو وجامعة كارولينا الشمالية وجامعة إلينوى وجامعة ويسكونسين

وتخرجت تير بمرتبة الشرف بعد أن عادت إلى جامعة إلينوى وحصلت على درجة الليسانس فى الآداب عام ١٩٥٧ فى سن التاسعة عشر فى تخصص تعليم الرقص، وعندما تم توجيه سؤال لها عن سبب التحاقها بهذا العدد من الجامعات فإنها أجابت أنها تعلمت من أبوها ضرورة الدراسة على يد "الأساتذة" حتى تكتسب المزيد من المعارف، وعندما تقوم بقراءة كتاب أو مجلة حول أستاذ معين يقوم بالتدريس فى جامعة أخرى، فإنها تقوم بالانتقال إلى تلك الجامعة، وعلى سبيل المثال، فقد قامت بالتحويل إلى جامعة إلينوى عندما تنهى إلى سماعها أن ماري ويجمان المتخصصة فى الرقص الحديث تشغل منصب الأستاذ الزائر هناك وبعد التخرج، استمرت تير فى الدراسة على يد ماري ويجمان فى ألمانيا بمدرسة ويجمان للرقص، ثم على يد إيتيان ديكرى فى برلين، واستطاعت إجادة التمثيل والحديث بالحركات، وفى أوربا قامت كذلك بدراسة البانتوميم على يد ديك كرو الذى قام بتدريس هذا الفن فى باريس وبأدائه فى سويسرا، وبعد عودتها إلى الولايات المتحدة، قامت تير بالدراسة على يد مصمم الرقصات ألوين نيكولاى الذى قام بتعليم الرقص التجريدى على أنغام الموسيقى الإلكترونية والتحقّت تير بفرقة ألفين آيلى للرقص وقامت بالأداء مع الفرقة بالبرازيل ثم بدأت حياتها المهنية باعتبارها الراقصة الأولى فى "كوامينا" التى قامت بتصميم الرقصات فيها آجنس دى ميل عام ١٩٦١.

وبالرغم من ذلك لم تجد تير بداً من التوقف عن الرقص بسبب الإصابة التي لحقت بركبتها، ووقعت تير فريسة للإحباط، وذهبت إلى أحد الاستشاريين الذي قام بتهدئتها وإخبارها أن القوة التي تتمتع بها تكمن بالذهن دون القدم، وعندئذ تحولت تير إلى دراسة التمثيل ولكي تستطيع أن تعيل نفسها، عملت أيضاً مدرسة للرقص بالمدارس الابتدائية وذلك أثناء فترة الدراسة على يد الكثيرين ومن بينهم ستانفورد مايسنر وبول مان وفيليب بيرتون ولويد ريتشاردز، وفي عام ١٩٦٥، حصلت تير على جائزة فيرنون رايس للدراما (١٩٦٤) على الأداء الذي قامت به في عمل بعنوان أفلام البيت (١٩٦٤) من تأليف روزالين دريكسلر، وأصبحت تير من أفراد طاقم التمثيل الأساسي في "يوم الغياب" (١٩٦٦) من تأليف دوجلاس تيرنر وارد وفي "من هو" (١٩٦٦) من تأليف رون ميلنر.

وظهرت تير أيضاً في بعض الأفلام السينمائية مثل ذهبت تلك الأيام (١٩٦٤) وذلك العرض السينمائي لبيرلي الفائزة من تأليف لاوس دافيز (١٩٦١)، ومن أمثلة الأفلام التي اشتركت في تمثيلها أيضاً "محل الرهونات" (١٩٦٥)، ولم تقتصر شهرة تير على عالم المسرح والسينما بل امتدت إلى عالم التلفزيون كذلك حيث اشتركت في "استعراض إد سوليفان" وفي الكاميرا الثالثة وفي "تحت المنظار" وغير ذلك من البرامج، هذا بالإضافة إلى الأداء مع بيرل بيلي في لاس فيجاس ومع ديوك إيلنجلتون في شيكاغو، ثم بدأت الكتابة في العديد من

الصحف والدوريات ومن بينها مجلات مسرح السود، وثورة السود، وعالم السود، ونيويورك تايمز .

وبالرغم من ذلك، لم يداخل تير الشعور بالرضا عما حققته، وعما قامت به من أدوار، ولم يحظ المناخ بالمسرح التجارى القبول لديها، وبدأ الوعي ينمو بداخلها بمن هي- امرأة سوداء فى الستينيات على دراية سياسية ولكنها ما تزال تعمل فى مسرح البيض، وفى عام ١٩٦٧، تركت تير برودواى وكل نيويورك، وتسببت ثلاث حوادث محددة فى آن تعيد التقييم لما تسعى لتحقيقه، فأولا، وبعد ازدياد الوعي السياسى لديها، قامت بقص شعرها بالأسلوب الشائع فى تلك الحقبة أى الأسلوب الأفريقى أو "الطبيعى"، وشعر وكيلها الأبيض بالفضب، ومع ذلك، فقد طلب منها أن تستعد لاختبار الاستماع من أجل الحصول على دور جديد، وأخذ المخرج يطيل النظر إليها وطلب منها أن تزيح القبعة جانبا، وأخبرته تير أنها لا ترتدى أية قبعة وان هذا هو شعرها الحقيقى، فطلب منها المخرج قراءة بعض الصفحات من الدور وأخبرها أن هذه قراءة جميلة وأنه سوف يتصل بها لكنه لم يفعل، وعندما أصر مديرها على أن تقوم بتغيير أسلوب تصفيف الشعر لديها، رفضت تير ذلك بالمرّة.

وجرت الحادثة الثانية عندما كانت تير تجرى البروفات على عرض خارج برودواى وطلب منها المخرج أن تأخذ فى تقليب عينيها كما تفعل باترفلاى ماكوين فى فيلم ذهب مع الريح، ووجدت تير أن هذا الطلب مهين ومبتذل،

وبالتالى تركت العرض من جراء هذا الأمر وغيره من الأمور التى أوضحت افتقار ذلك المخرج إلى الحساسية، أما الحادثة الثالثة، فتتعلق بعرض آخر مع طاقم كامل من الممثلين السود وسط عدد من المخرجين والمنتجين والمنفذين والفنيين البيض وعندما بدأت تير فى الاستفسار عن سبب عدم وجود الفنيين السود اعتبرت من المثيرات للشغب وطلب منها ترك العرض، وكما تقول، "جعلت الكثيرين يشعرون بعدم الارتياح" ويقومون بالتعليق "إما ان تبقىين واحدة من المتشددين أو تتحولين حتى تصبحين واحدة من النساء السود المحترفات".

وبدا معظم أصدقاء تير من السود والبيض فى عالم الفن فى الانسحاب من حياتها بعد أن داخلهم القلق بسبب مواقف تير الجديدة، وشعرت هى ببعض من خيبة الأمل أن "بدأت تدرك الفساد فى كل النظام، فالصورة التى يقوم بخلقها قد انقضت ولا يتواجد الفن كما كنت أفكر فيه" وبدلاً من أن تتبنى هذا "الفساد" أكثر من ذلك، قامت تير بفصل مديرها ووكيل أعمالها وعادت إلى موطنها شرق مدينة سانت لويس حيث بقيت هناك لمدة أربعة شهور ثم عادت تير إلى نيويورك، وتلقت الدعوة للقيام بإخراج أحد العروض على مسرح المدرسة العامة رقم ٩٢ بضاحية هارلم من أجل جمع بعض الأموال لدعم أميرى بركة فى سجنه، وبدأت تير العمل بالإخراج فى نيويورك بمسرحية نحن نفنى أغنية جديدة، ولاقى العمل كل النجاح المالى والفنى، وعادت تير لاستئناف العمل مع روبيرت هوكس كمدرية للتمثيل بورشة مسرح المجموعة واستمتعت تير بهذا العمل الإبداعي الجديد الذى يشتمل على العمل مع السود فى عروض السود داخل مجتمع من السود.

وشعرت تير بالإشباع الفنى، وأفصح عدد من أعضاء طاقم التمثيل بمسرحية "تفنى أغنية جديدة" عن رغبتهم فى الدراسة الخاصة على يد تير، لكنها استمرت فى العمل مع روبيرت هوكس ومع الطلاب بورشة العمل التابعة لمسرح المجموعة هؤلاء الطلاب الذين يعملون كذلك بعروض دوجلاس تيرنر وارد وبخاصة عرض يوم الغياب وعرض النهاية السعيدة، وسرعان ما تطورت الورشة المسرحية بمسرح المجموعة وأصبحت فرقة مجموعة الزنوج صيف عام ١٩٦٧، لكن تير قررت أن تغادر لأن "الفلسفة الخاصة بى كانت أنه لا ينبغى أن نطلق على أنفسنا لفظة زنوج ولا ينبغى أن نعيش فى القرية فلم أشأ أن أبرهن للبيض أنني أستطيع عمل أشكالهم الفنية الغريبة بطريقة جيدة تماثل ما يفعلونه"، وخرجت تير وطلبتها من صفوف المجموعة وانتقلوا إلى هارلم وبدأوا فى تمييز أنفسهم بعيدا عن وارد والبقية من معاصريهم.

ملحق بـ، "الشعائر" استعادة القوة واسترداد البأس

فى عام ١٩٧٠، بدأ العرض الأول لهذا العمل الذى يحمل العنوان أعلاه، وفى مايو ١٩٧١، قام الناقد توماس جونسون بصحيفة النيويورك تايمز بإعطاء نبذة عن العمل:

تدخل امرأة شابة وهى تفنى: أحيانا أشعر كما لو كنت طفلة بلا أم ثم تبدو باربارا آن تير فى رداء يرتقالي يصل للأرض وهى تصبح: نعم أيها السود، نحن

بعيدون جدا عن الوطن. وقد خضنا رحلة سيئة ومعا دعنا نبدأ هذه الرحلة الروحية- فتحن نعود للوطن، ويأتى ثلاثون من المحررين من جوانب مختلفة إلى منصة خشبة المسرح حيث تقف تير فى وسط الفضاء، ويتضح أن، هؤلاء المحررين من الممثلين والمفنين والراقصين، وتبدأ السرعة فى العزف الموسيقى ويأخذ المحررون فى الغناء "دعنا أحرارا دعنا أحرارا دعنا أحرارا وأثناء الغناء تبدأ تير فى التعليق "القوة تكمن بداخلى ونحن فى الطريق للوطن الآن، ثم يأخذ المحررون فى الحركة وسط الجمهور وتزداد الإيقاعات ووقع الطبول التى يحملونها ويبدأون فى الغناء "نحن بحاجة إليكم نحن نريدكم يلزم أن نحصل عليكم نحن أنتم" ويتلو ذلك عدد من المشاهد الدرامية الموسيقية التى توضح المشكلات ومشاعر الإحباط لدى الأفارقة الأمريكين داخل المدن ويستحث المحررون الجمهور على إعادة النظر من داخل عقولهم وتبدأ فتاة شابة فى الصراخ "استيقظوا استيقظوا لكم سحركم الخاص ولا تنتظروا أنتم السحر بعينه ثم يتحول مشهد الشارع إلى مشهد داخل الكنيسة ويشعر أحد المحررين من الراقصين بالسرور ويبدأ الاعتراف ويقرر انه يشعر بالنيران من حوله بل هو النار بذاتها وأنه يستطيع استرجاع القوة وينسدل الستار على هذه الشعائر بمشهد نهائى يقف فيه المحررون مع الجمهور سويا فى فضاء الأداء لمزيد من الرقص والتصفيق بالأيدى والغناء "نحن شعب من الشعوب الأفريقية ومعا نستطيع تغيير هذه الأرض المختلطة"^(١١).

ملحق ج: "إعادة الإحياء: التغيير والحب والتنظيم"

فى يوليو ١٩٧٢، قامت تير بإخراج هذه المسرحية التى قام بكتابتها تشارلى راسل مؤلف "المؤمنون" التى قامت تير بإخراجها عام ١٩٦٨، وطبقا لجيسىكا هاريس تسير الأصوات بمسرحية إعادة الإحياء على النحو التالى:

عند الولوج إلى الفضاء الأول يقوم المحررون بإرشاد المشاهد للمقعد الذى ينبغى أن يجلس عليه ويبدأون فى التحدث عن أشياء كثيرة ويحاولون الرقص والمشهد يدور فى الشارع ويستمر حتى تبدأ القصة الأساسية وفيها يستدين بوركى أحد المدمنين مبلغا من والت أحد المروجين لكنه يفقد المال وليس باستطاعته الدفع وبالتالي يلجأ لسرقة حافظة النقود من سيدة ما ويلقى القبض عليه وليس من سبيل أمامه لإعادة المال لوالته الذى يأخذ فى تهديد بوركى عندما يحضر إلى المدينة ويمهله بعض الوقت لتدبير المال، وفى عملية هروب بوركى من والت يدخل توسان فى صداقة معه، وتوسان هو الزعيم بمعبر التحرير ويقوم توسان بدعوة جميع المحررين والمشاهدين لحضور حفل إعادة الإحياء ذلك المساء وتهبط الآلهة أوشون آلهة الحب عند اليوروبا وترى ما يحدث لأولادها وما يحدث بالمجتمع وتستحث الجميع على الاتحاد وعلى الحب وهبوط أوشون يعود إلى بعض الطقوس التى تمارس فى هايتى وهو أحد أهم المشاهد بالجزء الأول من الأداء بالإضافة إلى رقصة النيران التى تؤذن بدخول الكاباكاس الذين يمثلون الإحياء فى الجزء الثانى من الأداء... ويزاح أحد الجدران بالفضاء، وتحت المطر

الغزير يرى المشاهدون معبد التحرير الذى يسود فيه جو مختلف تماما عن الجو بالشارع ويدهش الجمهور لرؤية شخصيات الجزء الاول بالمعبد لكن القصة تستمر وتستغل الدقائق الاولى لتقديم الكاباكاس أو المحررين، ومن بعض المعلومات بالكتب يعرف المشاهدون أن السود يؤلفون ١١٪ من مجموع السكان بالولايات المتحدة وأنهم يقومون بشراء ٢٥٪ من عصائر العنب وينفقون ٢٠٠ مليون دولار على الملابس بالإضافة إلى ٨ مليون دولار على رباطات العنق، وبعد أن يخبر الكاباكاس الجمهور بتلك المعلومات يستمرون فى القول بأن السود يمتلكون المال والقوة للوقوف مع جميع المؤسسات السوداء- بما فى ذلك معبد التحرير، وينهمك الجمهور فى ملاحقة الأحداث وتستمر القصة حيث يقتحم والت المعبد بحثا عن بوركى ويأخذه من هناك وبعد بعض الوقت يعود بوركى للمعبد بعد أن ينهال عليه والت ضربا ويعطى ذلك الفرصة لمشهد من مشاهد شفاء الجروح على طريقة الكنيسة الإنجيلية حيث يقوم توسان زعيم الكاباكاس بمداواة بوركى ويناشده ألا يعود لتعاطى المخدرات ولحياة الشوارع وأن يستعيد حياته الروحية وان يعمل من اجل إلحاق التغيير الايجابي بالسود^(٩٢).

ملحق د: رحلة منفردة فى عالم الصدق

قامت تير بعمل وإخراج المسرحية عام ١٩٧٤، وطبقا للارى كونلى أحد النقاد بصحيفة جامعة كولومبيا، فإن العمل يبدأ بمحادثة تدور بين المحررين وأفراد الجمهور:

سلام! اسمى أيوديل وأنا المضيضة برحلة هذا المساء وأنت (تتظر إلى ورقة الاسم)... لارى، لارى، بى تشمر عندما يحادثك شخص ى تعرفه، لا اعرف حقيقة فهذا غريب بعض الشئ، هل تحب الأسفار، بالتأكد من منا لا يحب ذلك!

- أنت على حق، وما الذى تحبه فى الأسفار؟

- عدم الاضطرار للذهاب إلى العمل

- وتضحك وتقول: هل عندك أى فكرة عما يمكن توقعه هذا المساء؟

- لا، حقيقة

- سنتماسك بالأيدى ونفنى وتسنع الفرصة للشعور بإحساس جميل بالداخل،

هل تحب ذلك؟

- أعتقد أننى أحبه

- حسنا، يسعدنى أن أراك هنا اليوم وآمل أن تتمتع بالأمسية

- أحب ذلك

- كن على حذر، ثم تذهب أيوديل لتحية مشاهد آخر

- اسمى أيوديل

وبعد ذلك، يأتى أديمى وتقول إنها احد القباطنة برحلة هذا المساء "رحلة

منفردة تجاه الصدق...." وتسال أفراد الجمهور أن يصرخوا بأعلى صوتهم عما

يؤرقهم من مشكلات ويستجيب الجمهور ويأخذ أديمي في التأكيد بأنه قبل أن تنتهى الأمسية، فإن المشاهد سوف يكتشف طريقه لحل المشكلات وذلك بالابتعاد عن تلك الأنظمة القمعية التى تسود بالعالم الذى يطلق عليه "أرض انتقاء الأحداث"... ثم يطلب أديمي من الجمهور النهوض ويصطف الجميع فى دائرة حتى يبدأ فى تعريفهم ببعضهم البعض، وفجأة، تتطفئ الأنوار، ويظهر صوت الموسيقى من كل الجهات، ويؤخذ المشاهدون إلى غرفة كبيرة أخرى تعرف باسم معبد التحرير، وهناك تشترك اثنان من المحررات فى أغنية آخذه عن اكتشاف كل ما هو "حقيقى بداخلك" ويشرع أحد المؤدين فى تأدية بعض الشعائر المستمدة من الكتاب المقدس، والتى تصور المخاوف والمحاذير، ويدخل مؤدى ثان فى حديث منفرد عاطفى يدور حول الأساليب التى يطلب من السود عن طريقها توقع القليل والتخلى عن الأمل، وتثور الأفكار كذلك حول ذلك المكون السرى اللازم لتحريك الشمس ناحية السماء، وهو مكون يتضح فيما بعد انه الحب، وبعد ذلك ووسط فانتازيا من الشعائر الأفريقية، تقلع ما تسمى بالسفينة، ويظهر أديمي بالريشة على رأسه لكى يلعب دور الزعيم وهو يرتدى الزى الأفريقى، وتقدم الهدايا له، وتستمر الرقصات أمام المشاهد مع بعض من الغناء فى خلفية المسرح، وتسقط بعض الأضواء الهادئة ثم يعود الهدوء إلى المسرح وتهبط تير من على العرش وهى تقول "نحن بالأعلى الآن ولا ننظر للأسفل إن كنت تخاف العلاء" وبعد هذه المناشدة يقع اختيار كل شخص على شريك له وتبدأ أغنية المسرح القومى الأسود

أنت الوحيد القادر على اسعاد نفسك وأنت الوحيد الذى تستطيع أن تملأ حياتك بالفرحة وتطلب تير من أعضاء الجمهور أن يفلق كل عينيه وان يبدأ فى التفكير عن حبه الأول لنفسه وللشخصية التى يود أن يصبح عليها... وأخيرا، وفى حركة شبيهه بالبعث فى الكتاب المقدس تطلب تير من الجمهور الإدلاء بالاعتراف ويقف شاب من البيض وتتلثم الكلمات فى فمه "يا الله كم أنا مسرور لوجودى هنا" ويقف مدرس من السود ويتحدث عن أن كأس الحب قد امتلات للثمالة هذه الأمسية وتقول إحدى المراهقات فى حياء "أشعر بالخجل كثيرا لكننى حقيقة أشعر بالراحة وأتمنى ألا ينتهى العرض وتقول أحد الأمهات من الشباب فى هدوء وإخلاص أن الأداء يعزز الحب الذى تشعر به تجاه زوجها^(١٣).

ملحق هـ: انسياب دوامة الهدوء فى هدوء

كتبت تير المسرحية عام ١٩٧٨ وهى مستمدة من قصة حقيقة تدور حول نجمة العمل زورى ماكى^(١٤)، فالمسرحية تتعلق بشابة صغيرة وعلاقتها بالعائلة والأصدقاء، وبموهبة الفناء التى تتمتع بها، وتصف بيتى وينستون باى الشخصية الرئيسية بالعمل والظروف التى تمر بها:

يرجع نجاح الدوامة إلى قدرة ماكى على دفع الجمهور للتعاطف مع النضال الذى تقوم به باعتبارها من شباب الطبقة الوسطى من السود... وإلى هوس الام بان تصبح الابنة مغنية شهيرة تشبه ليونتين برايس- وتشعر الفتاة بالمعاناة بسبب محاولتها الحصول على درجة الماجستير فى الأوبرا والعزف على البيانو بينما

يذوى والدها فى السجن من جراء جريمة لم يرتكبها ويتعاطف المشاهدون مع قرار ما كى الانفصال عن أمها التى لم تتحدث معها ما كى منذ ثلاثة أعوام، ولا تريد ما كى كذلك أن تأتى ألام حتى تسمعها وهى تقنى من أجل جمع المال لإطلاق سراح أبيها، وتردف ما كى قائلة إنها لا تريد حضور أى من أصدقائها البورجوازيين أيضا، ويدرك المشاهد النضال الذى يستمر فى نفس ما كى حتى تستطيع أن تتخلص من السجن الذى تعيش فيه بنفسها والذى ينجح فى عزلها عاطفيا والذى يختفى تحت قناع ضرورة اجتياز كل هذه الأمور دفعة واحدة^(٩٥).

وتضيف أمى كارتير بعض المعلومات الأخرى المتعلقة بيانسا وأبيها وأصدقائها:

تصور المسرحية يانسا كولبورن الشابة التى تهدف إلى إخراج أبيها من السجن عن طريق توفير المال بعد القيام بالفناء فى حفلة موسيقية تتوى أن تكون الحفلة الأخيرة التى تحيىها لكن صديقتها أجير التى تلعب دورها كاييو فيسون تريد منها أن تطمح إلى تحقيق المزيد، وتحتج يانسا وتعلق إنها لا تود أن تلعب وأن تسوق مثل علب الطعام المحفوظة ومع ذلك تقوم كل من بينى وسونى مايكلز من أصدقاء يانسا بإخبارها أن الأغان والموسيقى لا يلزم بالضرورة أن تدور حول الجنس، وأن تقلل من شأن الذكاء الإنسانى ويسديان النصح لها بأن الموسيقى تستطيع أن تلهم وأن تسفر عن الحب والسلام والتفاهم بين الناس، وهنا، تقرر يانسا أن تبدأ العمل كمغنية^(٩٦).

ملحق ز: اندماج النفس

هذه هي الشعائر الخمسة الرئيسية التي يقوم المسرح القومي الأسود بأدائها وتكتب تير ونابي فيسون العمل بالاشتراك مع ليون توماس عام ١٩٨٠، والمسرحية حبكة تقليدية بعض الشيء لكن الرسالة تأخذ شكل عدد من العبارات الملهمة القصيرة مثل "تعلم التمسك بالأحلام.... الحب لا يبقى كما هو عليه إلا عندما تشع به... هذا المسرح هو المكان الذي تشعر فيه بالقوة من جديد... إنك مصدر القوة... يحدث الاندماج أو الصلة عندما يتحد المؤدون والمشاهدون سوياً... حان الوقت لكي يلتزم كل منا بالآخر"^(٩٧)، ويرى يوسف سلام أن العمل ربما يشير إلى إغلاق مسرح الأبولو وإلى المتاعب الاقتصادية التي نزلت بهارلم^(٩٨) ويقوم بتلخيص ما يدور على النحو التالي:

تعرض القص لجاك هنرى براول (تاند صومويل) مدير أحد المسارح القديمة في هارلم، حين يقوم كون إديسون بفصل التيار عن المسرح بينما ينهمك طاقم التمثيل في إعداد عرض كبير... وجاك واحد من هؤلاء المتشائمين الذين لا يحملون الكثير من الأمل ويتخلى جاك عن أي أمل في إنقاذ المسرح ولكن صديقه وطاقم التمثيل يتحديانه أن يواصل النضال ويأخذان في تذكركه بالأيام الخوالي للمسرح القديم عندما لعبت الأدوار به كل من جيمس براون وآرينا فرانكلين ودينا واشنطن وتطلب ريبيكا برانش صديقه جاك (سيثرلى فيسون) منه أن يتمسك بالاعتماد على النفس وأن يحقق لنفسه الملكية الفردية للمؤسسة،

وتشعر ربييكا أن هذه الصفات من الممكن أن تتقذ المسرح من اليأس حتى يعين الوقت الذى تقوم فيه بعض الشخصيات بزيارة هذا المسرح وهى تتخفى وراء الأقمعة: والملابس المبهجة والبعض من هذه الشخصيات من القوى الإيجابية والبعض الآخر من القوى السلبية، وتطلب القوى السلبية من جاك أن يحصل على عمل حقيقى وان يتخلى عن ذلك المسرح لكن القوى الإيجابية تطلب منه أن يرى النور، وهنا تبدأ المفرقات العاطفية النفسية والسمعية والبصرية فى الظهور ويناضل جاك حتى يتخلص من هذه النفايات النفسية التى يقوم المجتمع بتلطixه بها، ويدلف جاك أخيرا إلى عالم الإيمان والثقة بالنفس والإيمان بنفسه وبمجتمعه ويرى النور ويستوعبه بداخله ويتضح أن لأحد أفراد طاقم التمثيل صديقه تعمل عند كون أديسون وأنها تستطيع أن تستغل صداقاتها فى الإبقاء على التيار الكهربى بالمسرح، ويتجدد الإلهام عند كل من جاك وطاقم التمثيل وبينى جاكسون (النجمة المشهورة التى تعود إلى هارلم كى تسهم فى بعث الحياة بالحى) وتقوم الفرقة بتقديم عرض يدير رؤوس الجميع بمن فيهم كبار السن من المواطنين ويقفز واحد من الناس ويعلن آريد رؤية مسرح فى هارلم به ٥٠٠ مقعداً^(١٩).

الملحق: الميراث

يكتب هذه المسرحية جوردون نيلسون الذى تخرج فى ورشة الكتابة بالمسرح القومى الأسود، ويقوم بإخراجها إيلمو تيرى مورجان أحد الخريجين بمقرر تير

حول تقنيه الروح ويتكون طاقم التمثيل من ١٤ عضوا يشتركون فى هذا العمل الموسيقى الذى يتعلق ببعض مشاهد الكتاب المقدس، وكما ترى جويس آش فان الميراث

مسرحية موسيقية تدور حول تاريخ الموسيقى فى الكتاب المقدس ابتداءً من شواطئ أفريقيا وحتى مزارع العبيد وإعلان التحرير وحركة الحقوق المدنية بل وحتى الوقت الراهن، وهذا مسرح من مسارح الجادة رغم أن القصة تتعلق بفن من الفنون يرتبط عادة بالترفيه (الموسيقى)... ويتعلم الإنسان أن موسيقى الكتاب المقدس وما تقوم بالتعبير عنه من مشاعر روحية يسهمان فى المحافظة على الجنس الأسود خلال قرون طويلة من العبودية والفقر والشقاء والقمع... ويقوم برواية القصة شخصية مهيبة ترتدى الملابس الأفريقية البرتقالية وتمثل هذه الشخصية صورة الزعيم أو الرئيس بالقرية، أو المفهوم الأفريقى عن الأب / الإله، ويأخذ هذا الرجل فى تهدئة شعبه وفى القول أن وجوده من الأهمية بمكان خلال أوقات المحن والشتات، فصورة الجد الزعيم لا تتمحى للأبد وتظل محفورة فى القلوب والدماء والموروثات الجينية، ويتحدث الزعيم لشعبه من خلال الموسيقى وتأتى الخاتمة فى جملة واحدة "لا تدع شيئاً يتسبب فى الفصل بيننا وبين الله"، وفى هذا العمل، تعبر الموسيقى بالكتاب المقدس عن تصميم السود على المقاومة وعلى الوقوف مرة أخرى والقيام بالغناء "مثل الجيش المقدس" وكما يقول الجد الزعيم "كنا نركب فوق نهر الكتاب المقدس ويحافظ الإيمان على تماسكنا وذلك حتى نعود للوطن"^(١٠٠).

الهوامش:

- ١- لانجستون هيوز " الحاجة للمسرح الأفرو أمريكى" فى المكتبة الدولية
لحياة وتاريخ الزوج : كتاب عن الزنجرى الأمريكى بالمسرح، الطبعة الثانية، تحرير
ليندساى باترسون، نيويورك : شركة النشر، ١٩٦٩، ١٦٣.
- ٢- جيمس هاتش المسرح الأسود بالولايات المتحدة، نيويورك : المطبعة الحرة،
١٩٧٤، ٧٧٣.
- ٣- باربارا آن تير. الطريق الأبيض العظيم ليس طريقنا - ليس بعد فى
نيجرو دايجست، إبريل ١٩٦٨، ٢٥.
- ٤- مارقن إكس مقابلة مع إد بولينز : المسرح الأسود فى نيغرو دايجست ١٨
إبريل ١٩٦٩، ١٢.
- ٥- جارى شويكت. باربارا آن تير فى المسارح الأخرى، ١٧ إبريل ١٩٨٠، ٢.
- ٦- موريس بيترسون "أضواء على باربارا آن تير" فى إسفنس، أغسطس ١٩٧٥ :
١٩.
- ٧- ساندى ساترهوايت. الممثلة السوداء وروحها فى نيويورك بوست، فبراير
١٩٧٦، ٢١.
- ٨- فاليرى هاريس. تبادل القوة ٢ : باربارا آن تير فى نساء العالم الثالث :
سياسات الآخر، المجلد الثانى، نيويورك : هيرسيس، ١٩٧٩، ٤٢.

٩- المرجع السابق، ٤٣.

١٠- جيسكا هاريس المسرح القومى الأسود : أناس الشمس بالشارع ١٢٥ فى مسرح الأمريكين السود، تحرير إيرول هيل، نيويورك : أبلوز، ١٩٨٧، ٢٨٦.

١١- جينيفيف فابر. الطبول والأقنعة والمجاز، ترجمة ميلفن ديكسون، كامبريدج : مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٨، ٢٤١.

١٢- المرجع السابق، ٢٣٠.

١٣- بروس ماكوناش "فى تاريخ المسرح" فى مجلة المسرح، ٣٧، ١٩٨٥، ٤٧٤-٧٥.

١٤- جيمس هاتش بعض المؤثوات الأفريقية فى المسرح الأفرو أمريكى فى مسرح الأمريكين السود، تحرير إيرول هيل، نيويورك : أبلوز، ١٩٨٧، ٢١.

١٥- مانسى ويليامز. المسرح الأسود فى الستينيات والسبعينيات : تحليل نقدى وتاريخى للحركة ويستبورت، كونيكتيكت: جرينوود، ١٩٨٥، ٥١.

١٦- تشارلى راسل. باربرا آن تير : نحن من المحررين وليس الممثلين فى إسمنس، مارس ١٩٧١، ٥٠.

١٧- تعود هذه الأهداف الستة إلى منشور بعنوان "المسرح القومى الأسود ما هو إلا الحفاوة بالحياة وإعادة الإحياء للقوة" نيويورك، ١٩٧٣، ٦.

١٨- جيمس أندرسون "الأساليب المعرفية والتعددية الثقافية" فى مجلة تربية المعلم يناير / فبراير ١٩٨٨، ٧.

١٩- جيمس بانكس. استراتيجيات التدريس بالدراسات الإثنية، الطبعة الخامسة، بوسطن : آلين وبيكون، ١٩٩١، ١٩٨.

٢٠- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٤ - ٨٥.

٢١- نسخة مكتوبة من "القضية هى العنصرية" إعداد فيل دوناهو، ماكسنيل نيوز، سبتمبر ١٥، ١٩٩٢، ٤٥٧، ٤٦١.

٢٢- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٥.

٢٣- كلارنيس السوب. المسرح القومى الأسود يعيد الحياة إلى هارلم فى نيويورك أمستردام نيوز، ٢٢ يوليو، ١٩٧٢، ٣.

٢٤- راسل : باربرا آن تير، ٥٠.

٢٥- تشارلز بيردن. الرحلة لأفريقيا تحمل الأمل لأميركا فى عالم الأخبار ٢ يونيه ١٩٨٠، ٢ب.

٢٦- مقطف فى توماس جونسون. على المسرح بهارلم : رحلة روحية فى نيويورك تايمز، ١١ مايو ١٩٧١، ٤٤.

- ٢٧- بيردن. الرحلة إلى أفريقيا، ١.
- ٢٨- "باربرا آن تير : المنتجة" في إيبونى، ٣٢، أغسطس ١٩٧٧، ١٣٨.
- ٢٩- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٥.
- ٣٠- مقطف فى كيرتس بورتر "الطفل هنا عار وحر مثل الطائر : مقابلة مع بابرا آن تير فى الخطوط السوداء، ٢، ربيع ١٩٧٣، ٤٠، بعد ذلك تذكر باعتبارها مقابلة بورتر مع تير.
- ٣١- روث هوسار. "تحتفى بأسلوب الحياة الأسود" فى بريدجبورت سبورت، ٩ أغسطس، ١٩٧٤، ١.
- ٣٢- افتتاح الموسم الجديد بالمسرح القومى الأسود فى نيويورك أمستردام نيوز، ١٢ نوفمبر ١٩٧٧، ١٤.
- ٣٣- المسرح القومى الأسود وسلسلة الورش فى نيو أمستردام نيوز، ١٩ يونيو، ١٩٧٦، ١٤.
- ٣٤- نيويورك أمستردام نيوز، ١٢ نوفمبر ١٩٧٧، ١٤.
- ٣٥- فاليرى هاريس. تبادل القوة إثنين، ٤٢.
- ٣٦- جونسون. على المسرح بهارلم، ٤٤.
- ٣٧- باربرا آن تير : المنتجة فى إيبونى، ١٣٨.

٣٨- جون مبيتى. الديانات والفلسفات الأفريقية، جاردن سيتى، نيوجيرسى :
دايلداى، ١٩٧٠، ٧٣.

٣٩- المرجع السابق، ٧٠.

٤٠- باربارا آن تير الحرية منشور موزع بالفصول.

٤١- مقابلة خاصة، ٢٠ يناير ١٩٨٨.

٤٢- تير. الحرية.

٤٣- محاضرة لتير، ٢٠ يناير ١٩٨٨.

٤٤- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٦.

٤٥- راسل : باربرا آن تير، ٤٩.

٤٦- المرجع السابق.

٤٧- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٣ - ٨٤.

٤٨- قاموس ويسترن الدولى الثالث، نيويورك : بوكيت، ١٩٧٤، ٦٥٧.

٤٩- مقابلة بورتر مع تير، ٢٥.

٥٠- المرجع السابق، ٢٥ - ٢٦.

- ٥١- باربرا آن تير "المعهد القومى الأسود لفنون الحركة" منشور للدعاية
لجولة مسرحية التراث بالولايات المتحدة، ١٩٨٩، ٣.
- ٥٢- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٥.
- ٥٣- هوسار. هى تحتفى بأسلوب الحياة الأسود، ١.
- ٥٤- فابر. الطبول والأقنعة والمجاز، ٢٣١.
- ٥٥- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٩.
- ٥٦- المرجع السابق، ٢٨٦.
- ٥٧- راسل : بابرا آن تير، ٥٠.
- ٥٨- المرجع السابق، ٥٠.
- ٥٩- جونسون. على المسرح بهارلم، ٤٤.
- ٦٠- هازيزا . المسرح القومى الأسود وطقوس إيقاظ أناس الشمس فى
نيويورك أمستردام نيوز، ١٢ نوفمبر ١٩٧٧، ٩.
- ٦١- كلاتيون رايلى. فى مواجهة المدمن، نيويورك تايمز، ١٧ سبتمبر ١٩٧٢،
١٤.
- ٦٢- هازيزا. المسرح القومى الأسود والطقوس، ٩.

٦٣- موى. رحلة قوية تجاه الصدق فى ترينيداد جارديان، ١٨ ديسمبر

.١،١٩٧٥

٦٤- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٥.

٦٥- هازيزا. المسرح القومى الأسود والطقوس، ٩.

٦٦- ليونيل ميتشل. المسرح القومى الأسود ونجاح دوامة الهواء فى نيويورك

أمستردام نيوز، ٦ يناير، ١٩٧٩، ١٥.

٦٧- مايكل جيفنز. الرحلة المنفردة بمسرح البيكون، نيويورك أمستردام نيوز،

١٩ مايو ١٩٧٩، ٣٤.

٦٨- رايلى. وجها لوجه مع الممن، ٢.

٦٩- ألبرت ديلون. هل من الممكن إعادة الإحياء فى الأمريكى الأسود ١١

سبتمبر ١٩٧٢، ١١.

٧٠- تشارلز بيردن. دوامة الهواء ليست مجرد مسرحية فى نيويورك نيوز

ورلد ٢ مايو ١٩٨٠، ١٧.

٧١- لارى كونلى. المسرح القومى الأسود : مسرح الروح فى مجلة جامعة.

كولومبيا، ١٩٧٦، ٥٤.

- ٧٢- ديليون. هل من الممكن إعادة الإحياء، ١١.
- ٧٣- موبى. رحلة قوية تجاه الصديق، ١.
- ٧٤- بيردن. رحلة إلى أفريقيا، ٢٧.
- ٧٥- ميتشل. المسرح القومي الأسود ونجاح دوامة الهواء، ١٥.
- ٧٦- مقابلة بورتر مع تير.
- ٧٧- مارجريت ويلكرسون. "النقاد والمعايير والمسرح الأسود فى مسرح الأمريكيين السود، تحرير إيرول هيل، نيويورك : أبلوز، ١٩٨٧، ٣٢٠.
- ٧٨- إعياد الإحياء : مسرحية أفريقية روحية على المسرح القومي الأسود فى نيويورك أمستردام نيوز، ٧ أكتوبر، ١٩٧٢.
- ٧٩- جونسون على المسرح بهارلم، ٤٤.
- ٨٠- هاريس. المسرح القومي الأسود، ٢٨٨.
- ٨١- كونلى. المسرح القومي الأسود : مسرح الروح، ٥٣.
- ٨٢- ويلكرسون. النقاد والمعايير والمسرح الأسود، ٣٢١.

- ٨٣- أورتيز والتون. تحليل مقارن للجماليات الأفريقية والغربية في
الجماليات السوداء، تحرير أديسون جايل، نيويورك : دابلداي، ١٩٧١، ١٥٤.
- ٨٤- أيبندون جيفوس. "النقاد السود والمسرح الأسود في أميركا" في هيل
مسرح الأمريكيين السود، ٣٢٨.
- ٨٥- جونسون. على المسرح بهارلم، ٤٤.
- ٨٦- ألسوب "المسرح القومي الأسود وإعادة الأحياء بهارلم، ١.
- ٨٧- موبى. رحلة قوية نحو الصديق، ١.
- ٨٨- بيردن. رحلة إلى أفريقيا، ٢.
- ٨٩- كيلي مارى بيرى الميراث : ذكريات عن أغنية الكتاب المقدس فى ميترو
اكستشانج، أغسطس ١٩٨٧، ١١.
- ٩٠- نسخة مكتوبة من القضية هي العنصرية، ٤٦٢ - ٦٣.
- ٩١- جونسون على المسرح بهارلم، ٤٤.
- ٩٢- هاريس. المسرح القومي الأسود، ٢٨٨ - ٩١.
- ٩٣- كونلى. المسرح القومي الأسود : مسرح الروح، ٥٣.

٩٤- بيتى وينستون باى. "انسياب دوامة الهواء فى هدوء"، نيويورك أمستردام

نيوز. ١٠ مايو ١٩٨٠، ٣٢.

٩٥- المرجع السابق.

٩٦- أمى كارتير. انسياب دوامة الهواء فى هدوء فى بيلايان نيوز، ١٣ يونيو،

١٩٨٠، ٢٤.

٩٧- روى بروكتر. اندماج الروح ونظرة جديدة للمسرح فى ريتشموند نيوز، ١

نوفمبر، ١٩٨٢، ١٥.

٩٨- يوسف سلام اندماج الروح والإلهام للمجتمع فى نيويورك أمستردام

نيوز، ١٢ يونيو ١٩٨٢، ٣٦.

٩٩- المرجع السابق.

١٠٠- جويس آش. الميراث : ليلة لا تنسى فى روكواى بريس، ١٧ ديسمبر،

١٩٨٧، ٢٤.

أميرى بركة : نظرية بوبرا

يقف فى طريق تطوير المسرح بالولايات المتحدة نفس المعوقات التى تحول دون تحقيق التطورات الإيجابية العامة فى الحياة الإنسانية وفى المجتمع، وكثيرا ما يشعر الإنسان بالدهشة لشأن القادة الحاكمين بالمجتمع وهو يضجون بالصراخ لسنوات حول ما يتحلون به من تفوق على الرغم من تخلل الفوضى التى يتسببون بها فى كل شىء. وهذا "التفوق" المزعوم أحد الأكاذيب الصارخة، وحتى فى محيط الحيوانات الدنيا، فإن الكائن الحى قد يتسبب فى درجة أقل من المتاعب على سطح هذا الكوكب، ومع ذلك، فإن التحكم والشعور بالهيمنة ضروريان فى التطور الفكرى من أجل سبر غور النظرية الإجمالية الاجتماعية الدينامية فى هذا البلد بما فيها من ديمقراطية زائفة وإمبريالية حقيقية.

ويلزم الخروج من إसार المقاييس التى يفرضها المجتمع على كل شىء. وكثيراً ما أقوم باستخدام الممارسات الموجودة فى أقدم أصول الأداء أى الشعائر، باعتبار ذلك من البدائل التى تربطنا بالقدماء والتى لا تتصف بالجمود أو العرقية. والهدف هو الرغبة فى التكامل والجدة والقوة والعاطفية والروحانية والتجديد فنحن نبحث عن التربية، ولكننا نود أن يتحقق ذلك عن طريق التحول فى الوعى الإنسانى وعن طريق انفتاح هذا الوعى حتى يرى الإنسان غياب الصدق والتعقل فى هذا العالم المعروف لنا، ونحن نبحث عن المساواة الإنسانية، ونرغب فى سماع الأخبار، ونود رؤية القديم، والإحساس بدقات الحياة وسط كل تلك الصورة

المادية المحيطة بنا، ومن هنا، يلزم فهم الموسيقى التى تتسل إلى الأعماق وإلى الروح بصورة أكبر من الكلمات، فالموسيقى كائن حى، وهى نتاج فكرى عاطفى يحتوى على الروحانية وعلى ما يسمو فوق هذا العالم المرنى، والموسيقى تخرج من رحاب العالم كما تخرج الألوان من هذه الرحاب بحيث لا تظل حبيسة داخل قيود الجسد، فالأصوات تحمل المعانى الكامنة فى الإيقاعات والألحان، والبعض من هذه المعانى معروف لنا وللبيض، والبعض منها غير معروف حتى الآن.

ومن الطبيعى أن لدى الإنسان خمس حواس، نعم، هو ذاك، لكن هذه هى الحواس التى يود عالم الوقت الراهن استخدامها فقط، فوسط صخب الحياة على هذه البسيطة أو فى المجتمع يعيش الإنسان تحت إمرة نظام أقل سموا، وإليه يرجع السبب فى أن لنا جميعاً يداً واحدة فقط، ولذلك، يلزم إضافة خمس من الحواس الأخرى للحواس الخمسة المعروفة، وهنا، سوف يتحقق البعض من الإنجاز، وفى هذا الصدد، فإن الموسيقى تعتبر بمثابة القيام بالحديث فى عمق وحركة وحماسة وإدراك وتربية كما يقال، ويطلق دييوا عليها "الحمى"، وتطلق عليها جدتى "الشعور بالشعادة" وهى ببساطة الكتاب المقدس فى رأى الخاص.

والرقص من لوازم الموسيقى ولكنه ليس بالرقص المعروف حالياً، بل بالأحرى الرقص المشترك أو الرقص الدائم فى كل لحظة ودقيقة، وكما تبدو كل الأشياء عليه، وأود أن تتمثل تحركات الممثل الإيقاع الموسيقى دون التخلّى عن "السياق الدرامى"، فالرقص تحركات رفيعة المستوى، وهو توكيد وتفسير بعيد الرؤى

يحدث به التكامل مع المجموع، ويلزم حقيقة أن تتضافر كل العناصر حتى يتحقق المسرح الشيوعي الثوري الديمقراطي فى النهاية، مسرح الشعب الذى نقوم بتخيله. الأضواء. الموسيقى. الرقص. المناظر. الحديث.

وأرى أن نظرية بويرا هى الشعر والموسيقى والتحركات الرفيعة، فالمصطلح قد نشأ عندما كان نكتب ما أطلقنا عليه أولا أوبرا الجاز (بامبى : بويرا حول المال والعالم البدائى) حيث استطاع رع الشمس إعادة صياغة الفهم لدى المصريين القدماء حتى يقوموا بإدراك أن "كل شيء هو كل شيء" وبحيث يتضح أن الموسيقى والأرقام والعواطف وقوانين المادة كل واحد لا يتجزأ، وفى الستينيات قام رع باستحداث بعض الأعمال فى الفضاء أطلق عليها عبارة الاستعراضات الخفيفة، وهى مثال تاريخى آخر على غلبة الروح التجارية على الشيء الحقيقى الجديد، فالخطر يحدق بالإبداع مثلما يحدق بالرغبة فى فك إसार العبودية، ولكن، فى البويرا الجديدة تتصف الكلمات بالشعرية وبالإيقاع وبالوزن ولا تخرج من ناحية أخرى عن مسار الحياة الطبيعى، بل يبقى استخدام الإيقاع والحركة والصور قوى من القوى الاجتماعية التى تكتسبها الشعوب رغم أن البعض قد لا يدرك أحيانا العمق والعظمة اللذين تتصف بهما حياة الناس الطبيعية.

وكثيرا ما لا يرى الإنسان ما الذى يحدث أى العواطف والتحولات ومجمل هذه العواطف التحولات، ولذا ينبغى أن تتناول البويرا الحياة وأن تجعلها تتميز بالعاطفة والفهم والتقهم بطريقة تضيف إلى الطريقة التى نشعر ونرى بها، وهذا

بالضبط ما تقعله الكنيسة حيث يضيف رجل الدين السعادة على الناس الذين تتملكهم الروح ويبدأون فى القفز والدوران مثل جيمس براون بعد أن أصبحوا جزءا من أجزاء عناصر الحركة بالوجود، ونحن نريد أن نتحقق هذه التجربة من تجارب الولوج إلى المجموع عاطفيا ومعرفيا، وبالتالي، يمكن الحصول على البعض من "الفائدة" الاجتماعية التى تعود إلى التجربة الإبداعية من عدة مستويات، ومن قبل، حاولت اللعب على نفس الوتر مع دراما الشعائر فى الستينيات، ومن بين ذلك، عرض سفينة العبيد، ومازلت أعتقد أن الشعر هو لغة الدراما، فعالم المسرح عالم عميق لا نرى فيه هذا العالم من خلال عدسة سوداء بل بوضوح تام تتداخل فيه مظاهر الحزن والغربة أحيانا، ومع ذلك، يحدث الازدياد فى المعلومات، وتكثر الاستجابات. ويقع التغيير ولكن تبقى مسئولية التوجيه أو الإخبار من أخطر المهام فهذه وحدة حيه متغيرة ينبغى أن يسهم المسرح فيها فى بعث الحياة وفى إيقاظنا من برائن التبلد فى الحواس أو من وسط كوامن الشر فى الحياة، وأثناء هذه العملية التى تهدف إلى الإغلاء بمشاعر الجمهور، تصبح هذه المشاعر نفسها من وسائل التعليم، فالإحساس يسبق الفكر، كما قمت بالإشارة لذلك منذ عدة سنوات، وبالتالي، فإن المشاعر هى الدافع المحرك وراء الدراما.

والمسرحية نفسها هى الحركة والشكل والمضمون والشعائر المستخدمة كل فى نفس اللحظة لكن الهدف هو انشغال المشاهد وتحريره من قيود هذا العالم المتوحش الملئ بالأكاذيب، فالصدق والجمال هما المضمون والشكل فى جميع

الأعمال رغم أنه أحيانا تنشأ العقبات (بفعل الزمن والمكان والظروف) من جراء القبح والأكاذيب، وهذا تلخيص بسيط لما يتم عمله، بحيث يتأثر الإنسان عامة بما ليس عليه كى يتضح ما هو عليه، وسوف يستمر النضال ضد ما نحن عليه وما لسنا عليه، ويلزم أن يقدم المسرح كلا من التجريبتين مثلما يقدم ثنائية الميلاد أو النضج والتحول، وينبغى التويه هنا بأن العالم القديم قد انتظم اجتماعيا حول فكرة الشيوعية البدائية التى تتحدث عنها بصورة مباشرة القيم الجمالية الأفريقية القديمة عبر الموسيقى وعبر الفنون المرئية التى وصلت الآن حتى حدود العالم الغربى، وما تزال الموسيقى الأفرو أمريكية شكلا من أشكال التعبير الجمعى والارتجالى ومن ضروب الحماسة المتدفقة يتردد صدهاء فى أسلوب المناجاة والاستجابة فى الأغانى الأولى أو فى أغانى ستيف وندر وجون كولتران حاليا.

والبويرا إذن هى إعادة الخلق والإنجاز الداخلى اللذان يمكن التوصل إليهما بتكثيف اللغة شعريا حتى تسمو تجاه المراحل الوجدانية التى تشع بالعاطفة والمعرفة عن طريق استخدام الموسيقى والأضواء وهندسة المناظر وذلك لمزيد من القوة فى التأثير، لكن المناظر فى الواقعية الجديدة تظل أيضا نتاجا للخيال المتواضع بسبب الفخ الذى ينصبه المسرح التجارى رغم أنه يلزم حقيقة أن ترتبط المناظر بما نقول وان تبتعد عن العالم الذى ما نقول فيه لا يمكن أن يقال، وربما لا نقف فى صف بروداوى أو نحاول تقليد البعض من إنتاجها، ولكن ليس من اللازم أن يتصف الجميع بالثورية أو بالدراما الجديدة بالضرورة. وفى جميع

الأحوال ينبغي أن تظل الصلة قائمة مع العالم المعروف من حولنا، ومثل الأفارقة، أو المسرح الألماني والروسي الثوري في العشرينيات والثلاثينيات، يلزم إيجاد الدراما القائمة على المفاهيم الراسخة المتعلقة بما نحاول بالضبط تقديمه وما نحاول قوله، أى تلك الأفكار والعواطف والأفعال التى نحاول التعبير عنها وإثارتها فى النفوس، ويلزم أن ترتبط المناظر بذلك عن طريق الوسائل الإبداعية المعبرة وليس عن طريق التأمل السلبي فى هذا العالم الذى يتحكم فيه أعداؤنا.

والمسرح بذلك يتحدث من خارج قيود الأمبريالية والقمع، وينبغي أن يعرض المسرح هذه الأشياء حتى نستطيع تدميرها، وحتى يمكن تجاوزها بحيث يتسبب مجرد الوجود الفعلى فى إضعاف الحكام ونسفهم وذلك عن طريق الجسارة والجرأة وعن طريق التعمق الفكرى والوجدانى المتمثل فى المبادئ التى نعتقها، ومؤخرا، عرضت مسرحية من تأليفى تتعرض لآليات الانتخابات، فى نفس الأمكنة التى توجد فيها هذه الآليات، ولم أ، لأن هذه الآليات غير حقيقية ولا تخدم الغرض الذى أنشئت من أجله بل هى مجرد أكذوبة وخداع وقذى فى هذا العالم المليء بالكاذيب الذى يزرع الجميع تحت وطأته، ولماذا ينبغي أن نضفي على هذا العالم من عالم الحقيقة ما ليس فيه، ربما يكون الهدف هو جعل ما يحدث غير حقيقى فى النهاية.

وتوضح موسيقى الراب إمكانية التنوع الموسيقى داخل الكلمة، ويذهب المفهوم عندنا إلى أن الكلمة تظل من الأشعار عن طريق الإلحاح والإيقاع وليس عن طريق أصوات الضجيج والصراخ، التى تقف حائلا دون الفهم، ومن هنا، تهدف

البويرا إلى خلق التجربة الموسيقية التي يستمد فيها الفعل فى الفن المسرحى الحركة والنغم من الموسيقى فى المقام الأول، ويعد ذلك، يأتى دور الشخصيات وعلم النفس وما إلى ذلك كما يحدث فى المسرح التجارى، وفى هذا الصدد يرى ستانسلافسكى أن المهمة الأساسية للممثل هو أن "يصبح الشخصية ذاتها"، ومع ذلك، يلزم أن تنشأ الحركة والرقص المسرحى الذى يجمع بين الشكل والمضمون والمعنى من باطن الموسيقى بحيث يصبح الحديث والتمثيل والفناء والحركة من مهام الموسيقى، وهو ما يصعب على البعض، حيث يذهب كثير من المخرجين إلى أن ذلك يعنى إغفال عدد من الأفكار والمعانى من أجل إعطاء الغلبة للموسيقى، ولكن العكس هو الصحيح تماما، ففى الموسيقى نرى الجوهر العميق للمعنى أو ما يمكن أن نسميه سيكولوجية المشاعر والأحوال. وإن استطاع طاقم التمثيل التفاعل مع الموسيقى، يمكن أن يتحول كل ما يفنونه أو يسمعون لتحقيقه إلى كل واحد يمتلأ بالحياة.

والحياة تقوم بالربط بين الناس وبين الإيقاعات، ويمكن التأثير فى الجمهور عن طريق الأفكار التى تقوم على الإيقاعات الفكرية التى تعبر عن المعانى فى كليتها، بحيث يمكن إستيعاب ما يعرض على عدة مستويات ينجح كل مستوى فيها فى تعميق هذه الكلية التى تختلط فيها الكلمة مع الإحساس ومع الذهن من أجل التمتع فى الذات، وما زلنا بحاجة إلى المزيد من الكلية وذلك من أجل تقديم التفسير ومن أجل إيجاد رؤية أو استجابة جديدة تتبنى على خلق جديد أعمق لما يتم استدعاؤه فنياً.

كيث أنتار ماسون

من رقصات الهيب هوب إلى الحِيثيين: الجزء إكس

لا يمكن أن أقوم بكتابة هذا المقال حول ما أسميه "العملية الحِيثية" دون الاعتراف بأن القصص المتعلقة بنا جزء من لحومنا فهي نتاج للذاكرة الجينية ولصیحات الأجداد فى عالم يستبق فيه الجاز الآخرون بحيث يصبح بمثابة الابن الذى يسعى لتحقيق المزيد مما لا يطمح إليه الأب بعد أن يستكين ويرضى بما يقسم له، ويلزم أن أعترف أنتى كنت دائما أعرف أن لدى اهتمام باللحم الذى يغطى جسدى والأجساد الأخرى وذلك بعد أن شاهدت الخزى والعذاب والقتل، ومثل آخر الضحايا الأحياء فى هذا السيناريو المفزع أحسست أن الدور سيأتى على، ولذلك أردت شفاء هذه الأجساد وإعادتها للحياة حتى تثرى بعيدا عن الهيمنة الذكورية البيضاء، وقد بدأ ما أسميه بالعملية الحِيثية أثناء مراسم جناز الشبَاب ممن لاقوا حتفهم أثناء تلك الحروب التى شنت على المخدرات بأمريكا قرابة عام ١٩٨٧، حين قمنا بإعلان الحداد دون كلمات على نهاية ذلك العالم، وعلى المنوال الذى تسير عليه اجتماعات روبرت بلاى فى المجتمع أو تخرصات جورج بوش والمخابرات المركزية، أو الإهانات التى قام السادة البيض ملاك العبيد بتوجيهها للأجداد من قبل.

وهناك نص مواز للأداء ينبغى أن يقوم الجميع بقراءته يقول إن العملية تبدأ وسط الحزن والتخوف، فقد كان من الممكن أن يحضر أحد الأشخاص ليلة

الجمعة عام ١٩٨٧ ويقول إن فلانا أو فلانا قد مات من جراء إطلاق النيران من على القرب، أو من جراء الإيدز، وهى الفيروسات التى تقوم بالإجهاز على شباب السود فى هذه الأمة، ومن الغريب أن تتولد العملية التى نسعى لإنجازها من باطن الموت، وعلى أية حال، فإن الموت هو الحياة من قبل، ولكنها تظل حياة صعبة تقضى إلى الموت رغم أنه ينبغى أن تؤدى إلى حرية العيش وإلى كراهة العنصرية والتفرقة الجنسية والطبقية التى تتكر على الرجل الأسود هنا أن يحيا الحياة التى يستطيع أن يستمتع بها.

وفى لوس أنجيلوس، تزدهر موسيقى الراب وتميز جنابات المناظر فى كل مكان، رغم أنه يمكن ألا تتأثر بقية أشكال الفنون بذلك، فكل شئ بالمدينة ما هو إلا من قبل المجاز حيث تهتز الأرض وترقص تحت أقدام من يعانى فى هذه الحياة، ويجب أن يطلق العنان للطاقة الحبيسة وأن تؤدى الشعائر، ومع ذلك، ما تزال الثقافة المهيمنة تسيطر على اللغة وتطلق علينا فنانين الأداء دون أن يطلب منا أحد اختيار الاسم الذى نود أن نطلقه على ما نفعله، ومثلما كان يحدث من جانب السادة البيض فى عقود العبودية، لا نستطيع حتى مجرد إطلاق اسم واحد على أنفسنا، فنحن من الحيثيين الذين يقوم الواحد منهم ببعض المراسم وبرواية لأساطير، وكما يلمس الإنسان، فإن بعض الناس يرون أن الكون يتألف من الذرات ولكننا نأتى من داخل ثقافة ترى أن الكون يتألف من القصص وهو ما يمكن أن تتم روايته عندما تعيش فى الكون (أزعم أن ذلك يحدث لأننى مؤخرًا قمت بقراءة مقال منشور فى مينا بوليس بولاية مينيسوتا يقتطف القول المأثور

بأن "قرية بأكملها قد تستغرق كل الوقت حتى تربي طفلا واحدا" ويزعم المقال أن تلك الكلمات تعود إلى سيدة من البيض تدعى هيلارى رودهام كلينتون لكننى أنا القائل بالفعل حيث عملت الفرقة الخاصة بى فى محيط مينا بوليس بكثافة منذ عام ١٩٩٣، وكما يلزم دائما أن نروى ما هو صادق عنا على ألسنتنا فإنه يلزم كذلك أن تأتى القصص الخاصة بنا من ثنايا العظام أو من داخل الدماء، فنحن من عشاق المحسوس على الدوام وكل منا يهتم بالرقصة الأولى والسؤال هو هل يقوم أى شخص بالاستماع إلى الأغنية الأولى؟ ، ونحن من عشاق المحسوس حين تلقى الشرطة بنا على الأرض المحسوسة، وحين ترى الأخ الأسود الشاب، ووجهه مسجى على الأرض، وتستمر فى القيادة، فمتى يستمع شخص منا إلى الأغنية الأولى؟

تبدأ العملية فى الواقع باللحم، وتتوالى الأسئلة كم من المرات تستطيع تحمل وطأة التفتيش قبل أن تبدأ فى التفكير فى أن تعتاد على ذلك أو تتوقعه؟ ومن أجل هذا التوقع، بدأت أكتب من داخل العديد من الذكريات المختزنة وذلك للبحث عن طريقه خارج هذا الكون الذى يمتلأ بالحيثيين والذى أتلاقى معه وسط العتمة، قبل أن نموت، ومازلت أشعر بالرغبة، ومازلت أقيم العلاقات مع الجيل القادم من السود ممن يكبرون وهم يشعرون بالذنب ويواجهون عقوبة الموت، ويتعين أن أعيد النظر فى العتمة حتى يمكن أن أرى ضوء الفجر وهو يلوح من وسط الظلام، ويتعين أن أبحر فى الظلام المطبق حتى أرى النجوم فى الليل.

وتستمر حبات العرق فى التصاعد على الأجساد السوداء بمباريات كرة السلة الشهيرة وهى من بين الأماكن التى اتخذت قراراً بأن أختبر ما اسميه بالعملية الحيثية بها وذلك بعد اختيار الفرق التى تلعب حتى أرى كم يستغرق الأمر من الوقت حتى أستطيع أن أروى قصة اليوم، وفعلت ذلك، واستمر التشدق بالكلمات ثلاثين أو أربعين أو خمس وأربعين ثانية دونما استحسان، ومازلت أعتقد أن الرجل الأسود فى الأعمال التى أقوم بكتابتها ما هو إلا من قبيل المجاز حيث يأتى الناس لرؤية الأداء بالأعمال التى يتوقع كل منهم أن نقوم بأدائها، وبحلول الوقت الذى بدأ فيه سبايك لى يوجه الأسئلة إلى مايكل جوردان أدركت تماماً - وفى وميض الثانية - ما يمكن أن تفعله الكلمات الملتهبة والموجعة التى نقوم نحن الحيثيين بصكها.

يمكن رؤية وجه أحد الآلهة عن طريق إطلاق المسمى عليه بعد جدال من أنواع الجدال التى يقوم الحيثيون باستخدامها، وكيف يمكن ألا نتأثر حقيقة بالحرب المعلنة على المخدرات وبالأخوة والأخوات الموتى بفعل ذلك، وبالاستياء المتزايد من جانب الممثلين السود الموهوبين الذين يقومون بلعب الأدوار فى هوليوود- رجل العصابات أو رجل الشرطة أو غير ذلك من الأشكال المتكررة التى يقومون بتصويرها.

ونحن جميعاً نعيش فى لوس أنجيلوس، ونعرف أن الكوكايين يلعب دوراً فى تعقيد الأمور بحيث يجعل المتعاطى يرغب فى تحقيق المزيد من الأشياء وهو

بالضبط ما فعله أخوته من المتعاطين من قبل حين أرادوا أن يتسيدوا الساحة، وأصبحنا مثل شازام فى هذه المدينة الصحراوية نخرج من بين المناظر التى تصور هنا وهناك فى الغرب الأمريكى القديم والسؤال هو كيف يمكن ألا نقص ما جرى رغم أن العملية تقل حداثتها حالياً بعد أن داخل الشعور بالخوف أجسادنا لفترات، فالتوجس من الجسد شكل حقيقى من أشكال العنصرية بأمريكا وللملون حدود لا ينبغى أن يتجاوزها، وله قواعد للتصرف تحدد ما يمكن عمله أمام الآخرين، ونحن ننحدر من ثقافة أقدم من ثقافة البالية بفرنسا وأجسادنا العارية تعج بها كتب التاريخ وذلك عند مناقشة حوادث السجل، ولذلك، كان ينبغى أن تقوم الشعائر التى نعرضها بدراسة الشرائع التى كنا ندركها والتى أخذنا نبحث عنها فى الفضاء، ولكن هذا الفضاء من الضخامة بحيث لا يمكن تحديده بعلامة إكس وتشبه الجماليات عندنا جماليات هانيبال التى باتت أضخم من أن توضع حتى يقوم فم روما بابتلاعها.

وتتطور أعمالنا من واقع الفهم الذى نحس به بأنه كان يوجد دائماً تعاون غير معلن بين وسائل الإعلام من أجل إلحاق الدمار بشعبنا مثلما تقوم المخابرات الأمريكية بزرع المخدرات وسط الجاليات الأفرو أمريكية، وبدأنا فى الحديث عن حالة البرء من العلل أو حالة الشفاء من الأسقام بعد كل هذا القتل وكل هذا الموت، وبدأنا فى البحث عن ذواتنا فى صوفية وراحت الأشباح تهمس للأخوة عن أحداث تلك الليلة التى أدان فيها تيد كوبييل كل المجتمع الأسود فهم برأيه مجموعة من المتوحشين تجوس سنترال بارك، ومثل كل المتوحشين، لا يمكن

القيام بتصويرهم من اجل تحقيق البعض من أغراض العدالة (كما يحدث لرودنى كينج أو مايكل جوردان)، وبالتالي تعود من جديد صورة مصاص الدماء الذى يحيا منتصف الليل بأمريكا والذى يشبه الحيثيين الذين ألحقوا الدمار بالعالم القديم عن طريق الحديد والنار.

وتبدأ العملية التى نقوم بها دون نص مكتوب، بل هو مجرد العيش فى لوس أنجيلوس المدينة الجانبية على شواطئ المحيط الهادى التى تلمس فيها قوة الزلازل وقوة الرقصات التى يصر الآخرون على استخلاصها نظير ١٢٥ دولارا أو ٢٠٠ دولارا كما تصل إليه حاليا، ويلزم أن يستمر الجميع فى تذكر ان القصة تسرى فيهم مسرى الدم فى الجسد وأخشى أن ما أقوله قد يدفع بالشخص الصامت الذى يقف بعيدا إلى حافة الجنون حتى لا يبقى فى تلك الغرفة وحتى لا يجبر على الجلوس فى ورشة للعمل مع احد الفنانين من المؤدين يطلب منه فيها أن يقوم بخلع الاحذية والجوارب وان يقوم بنفس الحركات التى قام بها صديقهم عند موته، وقد تستثار الذاكرة المختزنة لدى فتى أسود يبلغ من العمر خمسة عشر عاما حتى يقوم بالتحرك بنفس الطريقة التى تحرك بها أصدقائه من الموتى إبان الحرب ضد المخدرات... العملية فى الواقع تبدأ على الأرض الرطبة وبأرجل عارية وينبغى أن ننظر للأمام مثل شازام كى نطلب من الإخوة الاهتمام بما يدور، هذه هى العملية التى نطلب منهم فيها معرفة أننا إن كنا شازام وإن كنا نحيا لشفاء هذه الأرض فإن هذه هى المهمة التى نقوم بها أجسادنا، ويلزم دائما تذكر أسماء الرجال والنساء والأطفال من الأحرار الذين تم

استجلاهم من بعيد أثناء عبور الطريق الأوسط، وسوف تستمر دائما الأغاني الشعبية ورقصات الهيب هوب حتى يتم تذكر تلك الأسماء..

انهض يا أخى، فقد حضرت إلى هذا النهر عندما بدأت المرأة المتشددة المنتمة للحركة النسائية فى الركل بالأرجل، فالامور الشخصية تتداخل مع الأمور السياسية فى هذه الحروب المعلنة على المخدرات وذلك منذ بدء الاغاني الشعبية وحتى رقصات الهيب هوب، فالعملية شخصية كذلك وتتعلق بما يريد الأخ أن يتعامل معه، وبما يريد أن يفعل بجسده وتتعلق بالتراث الشفاهى الموروث وبموسيقى الراب فى هذه المدينة الصحراوية التى هدأت بها الأحداث بعض الشيء بعد خمود مشاعر التنافس بين الشاطئ الشرقى والشاطئ الغربى بحيث يظل الجاز موضوعا من الموضوعات التى تفصل أيضا بين الشرق والغرب، رغم أن جميع السود ينحدرون من نفس الوطن... القمع... ها ها ها، لقد بدأت جرثومة الكتابة ويلزم الاختيار بين إسماعيل ريد وبين أليس واكر ولكن لم يجب ذلك كما أخذت فى الاستفسار؟ فهذا يشبه الاختيار بين مايلز دافيز وبين جون كولتران ولن أستطيع أن أفعل ذلك لن أستطيع.

وعلى نفس المنوال، ليس باستطاعتك مثلا ان تصدق ان إليزابيث تايلور تشبه كليو باترا فعلا، العملية فقط هى الالتزام بقول الحقيقة مثلما يطلب جيمس بالدوين أن أفعل، رواية القصة من جديد المرة تلو المرة تلو المرة، ومثل مارجريت والكر أقوم بفعل ذلك لصالح الشعب الذى أنتمى إليه، ومن هنا، بدا كل منا

البحث فى ذاته داخل هذا الفضاء المقدس بدلا من فضاء البرمجيات وقد نجح جيبسون فى عرض الأوريشا ونجح فى حصد الجوائز لكننا ما زلنا نسير وسط النيران مثل شانج على المسرح ولن نستجدى التصفيق لأننا نعرف أن الثقافة المتأثرة بأوروبا ترفض الروح ونحن نرغب فى حضور الأجداد لمساعدتنا ولنثر الزهور وللصراخ بالأغاني، وعندنا السياق والثقافة، وعندنا الجسد الذى يعتبر بمثابة المعبد الذى يرجع إلى إله من الآلهة.

وما أقوله نص من نصوص الأداء فى مجمله أقوم بترديده بصوت عال مثل الصلوات التى يؤديها دواد بالمزامير من اجل الذكرى وإعادة الذكرى، كما تتذكر إيزيس أوزوريس ، ومن بعد الموت تظهر الحياة كما نعلن للعالم بأسره، ودعنا نستمر فى نقل ذلك العالم وفى الإحساس بالفرحة بسبب ذلك، وهذه من الأفكار التى ينبغى أن تعيد تشكيل العالم وكل التاريخ الإنسانى، مثلما نقرأ على قمصان الشباب الشعر الذى يقول إن "التاريخ لا يتحقق دون كتابة تاريخ الرجل الأسود"، والعملية التى نقوم بها إذن صلاة من نوع جديد تشبه الصلاة التى قامت بها المادونا أمام الصليب. وسواء تعلق الأمر بورشة للعمل تستغرق ساعتين أو بعمل دائم يستغرق شهرين، فإن الهدف هو تعليم الأخوة السود ما هو إلهى بداخلهم، ويبدأ ذلك والقدمان عاريتان تقفان فوق الأرض فى ذكرى الفتى الأسود ذى الثلاثة عشر ربيعا عندما يعرف أن أفضل صديق له قد قتل، وعندما يأخذ فى التفكير بأنه لن يعيش حتى سن الخامسة والعشرين، أو لو انه حتى عاش فإنه غالبا سيكون بالسجن وربما لطيلة حياته.

وبالرغم من أن قيصر المخدرات من بين البيض والرئيس الأعلى للشرطة من بين البيض، فليس بالمستطاع سوى الاستمرار فى رواية القصة لأنه حتى لو كان الراوى من بين السود، فإن النهاية تبقى من فعل البيض، فالقوانين من صنع أيديهم، ومع ذلك، فبعد السحل التقنى، تنشأ الحياة، حتى ولو كان ذلك لصالح الزوج الملتاثين، ونحن نصنع الأعمال التهكمية وغيرها لأننا نريد أن تتبدد الفكرة بأن الرجل الأسود لا يرغب فى العمل، وتناشد جون هنرى أن يرى أننا نستطيع ذلك، فنحن من الحيثيين، ونحن شازام، ونحن اليويو أحيانا، ونحن نقوم بعرض تلك الصور التى قد تسهم فى تضييد الجروح وفى المناداة بالعودة للحياة. وفى هذا السياق، تمتلأ الأجساد بالعرق سواء قام الواحد منا بلعب دور الشخصية النحيفة أو السمينه أو القوية أو السوقية أو الماهرة أو الشريرة أو الوديعة أو المتمرده.

ويشع السحر من وسط الأجساد السوداء التى تصنع على الورق والتى تقول للمؤدى أن يفعل هذا أو ذاك ويمتص المؤدى فى داخله ما يقول وينفتح الجسد حتى يظهر ما بداخله ونحن هنا نزجى التحية لكل من يأتى لدعم مسرح الإمبراير فنحن نقوم بالعمل، ونقدم أفضل العروض ويعود ذلك أيضا إلى دعم النساء من السود اللواتى يضعن الكلمات فى الفم ويتشاطرن فى رواية القصص، وبذلك نعرف ما يدور فى الكون، وفى هذه العملية، يتضافر معنا الرجال والنساء من اللاتين فى لوس أنجيلوس مدينة البوتقة فى المستقبل ويتضافر معنا كذلك الآسيويون الذين يمدوننا بالقوة حتى نقوم بطلب التعويضات الناجمة عن خسائر

تلك الحروب، هذا بالإضافة إلى الممثلين وإلى السحاقيين الذين نتعلم منهم أن الصمت يعادل الموت، وهم من ذهبوا إلى مركز باركر في ٢٩ إبريل ١٩٩٢ أو إلى ميدان تيانانمين في ذلك الوقت وهم من أصبح الواحد منهم مثل إله من تلك الآلهة التي تتأفح عن الديمقراطية.

وتبدأ العملية عندنا بالموت الذي يستعيد الواحد منا إلى الحياة حياة المحبة على غرار جون سميث وتومي كارلوس وقبضة اليد السوداء المرفوعة حتى نرى النجوم الباسقة وسط الظلام في أمريكا، أو حياة توني موريسون وكاثرين دنهام التي تتم على أننا في الطريق، طريق الصعود إلى الأعلى، فنحن من الحيثيين، والعملية تقول لنا من نحن وأين نحن في داخل هذا الكون .

ملحوظة المخرج:

حسنًا، ينبغي أن يتم تعلم كل هذا الكلام داخل الجسد، وينبغي تعلم قوله بكل ما يمتلك الإنسان من قوة مع محاولة تقليل الوقت الذي يستغرقه ذلك، وحتى يبقى الصديق حقيقيا، أقترح أن تبدأ في زى العمل، وأن تشرع في نزع الملابس بحيث تخلع الحذاء ثم الجوارب ثم تقف أعلى هذا المكعب الأسود لكي تحكى القصة، ودع نفسك تتصور ذلك المسار، وكيف يمكن أن يقوم رجل الشرطة بسحبك لإجراء التفتيش الذاتي بينما تعزف الموسيقى في الخلفية قطعة دافيد باوى "الأمريكي الشاب" وتتطفئ الأنوار ويسود اللون الأزرق المعتم الذي يوحى بجو الظلمة، وعندما توشك أن تنتهى، تتحول الأضواء للون الأبيض وعندنا من

الأضواء ما لا يسمح للمشاهد برؤيتك وأنت عار من الأسفل، وعندنا طلاء للجسد، احمر وأزرق اللون، ولن نستخدم اللون الأبيض بالمرّة، وحتى الخروج من هذا الباب الأسود، أذهب للبيت دون الانحناء للجمهور، وهناك قم بالكتابة عما تشعر به، واكتب إن طلب أحد مقابلتك أو اتصل بك تليفونيا لمناقشة العمل، أخبرهم في البداية أنها عملية أولية أو أنك قد بدأت تهتم بالجانب الأسود بها، أو أنك بدأت تحب الإبحار في عالم السماوات.

وانتهى من هذه المقطوعة بهذه الأبيات

البلايين والبلايين من النجوم وينتهي الأمر بامتهان السود

الأبيض يركب فوق الأسود

وتذكر من جديد

في البداية كانت الظلمة

والموت يستدعى الحياة

وتذكر من جديد

أن رونالد ريجان لا يعي إمبراطورية الشر

وان الموت يستدعى الحياة

ولم نتخل عن الله

إبان العيش في السواد

ولم يتخل الله عنا

حوتب آش أمين

ويليام و . كوك

أعضاء وعرجاء: اللغة فى مسرحيات أوجست ويلسون

الأعرج هو من يعيش خارج الجماعة الرئيسية وثقافتها

والمصطلح سلبى ... ويشترك كل العرجاء فى الافتقار إلى المعرفة

الضرورية اللازمة للقيام بلعبة من الألعاب بالثقافة العامة

ويليامز لابوف. اللغة فى داخل المدن

الأعرج : (اسم وصفة) ١٩٥٠ - ١٩٦٠

تعنى الكلمة عدم الوعى بثقافة الشوارع

كلارنس ماجور (من جوبا إلى جايف)

يجتذب الانتباه القضية المرفوعة حاليا ضد مدرسة أوكلاند بخصوص

إنجليزية السود (١٩٩٦)، وهى نفس القضية المرفوعة من قبل فى مقاطعة واين

بولاية متيشجان عام ١٩٧٩، فالأمر يدور حول قضية الأدب الأفرو أمريكى، وما

على المحك، هو طبيعة ومكان هذه النوعية من الإنجليزية التى يتحدثها البعض

من الأعضاء بالمجتمع الافرو أميركى، وماهية الدور الذى يمكن أن تؤديه هذه

اللفة فى الخطاب العام وبخاصة فى مجال الفنون التى تكون جزءا لا يتجزأ من الجماليات عند الأفارقة الأمريكيين.

وفى قيامه بالتعليق على محدودية هذا الشكل من أشكال الحديث بأمريكا، يكتب جيمس ويلدون جونسون عام ١٩٢١ أن "لهجة الزنوج أداة من الأدوات لا تتحمل سوى جملة واحدة أو جملتين، وبها البعض من الفكاهة أحيانا والبعض من اللوعة أحيانا أخرى، وحتى من داخل الموضوعات التى تتعلق بالتفرقة العنصرية، يدرك الشاعر الافرو أمريكى أن هناك بعض المراحل فى حياة الزنوج بالولايات المتحدة لا يمكن معالجتها بصورة كاملة أو بصورة فنية (جونسون: ٨٨٠)، ويمتدح جونسون الكتاب فى عصر النهضة بايرلندا باعتبار أن الواحد منهم يمثل النموذج فى الشعر الجديد، هذا النموذج الذى لا يرتبط بالأعراف التقليدية السائدة داخل المزارع الكبيرة والتى يرى أنها قد استقرت داخل لهجة "الزنوج".

وينتقد جونسون بقوة ما يسميه "لهجة العين" أى الاستخدام الغريب لبعض الحروف لتوضيح مخارج الألفاظ بإنجليزية السود ويتهم هذه اللفة بأنها مستقاة من الكتاب المحليين فى بداية القرن ومن مدرسة المزارع فى الشعر:

يشبه ما يلزم أن يفعله الشاعر الملون بالولايات المتحدة ما يفعله سينج فى أيرلندا حيث يلزم للشاعر أن يجد الشكل الذى يعبر فيه عن الروح العنصرية عن طريق الرموز المستمدة من الداخل بدلا من

الرموز المستمدة من الخارج، وذلك بدلا من التشوه الذى يلحق
بكتابة ونطق الكلمات، ويلزم للشاعر أن يبحث حقيقة عن شكل أكثر
حرية واكبر حجما من اللهجة... فلهجة الزنوج حاليا وسيلة لا
تستطيع التعبير عن مختلف مظاهر حياة الزنوج بالبلاد وهى وسيلة
لا تستطيع بالمرّة إعطاء التفسير المكتمل الذى يتعلق بشخصية
الزنوج ونفسيّتهم .

(جونسون: ٨٨١)

وينبغى تفهم الانتقادات التى يوجهها جونسون من داخل سياق حياته المهنية
فالأشعار المكتوبة باللهجة مثل " منذ ذهبت بعيداً " (١٩٩٠) ما هى إلا نتاج تقليدى
لمدرسة الكتابة باللهجة، ولذلك، فهى على النقيض من قصيدة آلات الله
الموسيقية" (١٩٢٧) لا تقوم بالتخلّى عن لهجة العين من أجل التركيز على
الإيقاعات التى تستخدمها إنجليزية السود، تلك الإيقاعات التى يطلق عليها
جونسون عبارة "الرموز الباطنية" أو الرموز الداخلية .

ويرى جونسون أن بول لورنس دانبار شاعر موهوب يقع ضحية للرغبة فى
كتابة الشعر باللهجة، ويذكر دانبار فى أكثر من مناسبة أنه قد أرغم على كتابة
الشعر باللهجة، لأن هذه هى اللغة الوحيدة التى يريد الجمهور أن يستخدمها

الكاتب الزنجى، ويصنع دانيال هذه الأفكار بصورة بلاغية أفضل فى قصيدته
الشعرية عام ١٩٠٣:

يتقن بالحياة الهادئة الجميلة

بين الحين والآخر، بكلمات عميقة الأغوار

تنساب من على الرية العالية البعيدة

يتحدث عن العالم الأوسع

يتقن بالحب والأرض فى أوجهما

والحب يملأ جوانب نفسه من داخلها

العالم الذى يقوم بامتداحه

ينكسر على أطراف لسانه

(دانيال: ١٩١)

وتتم الإشارة إلى كل من جونسون ودانيال فى بداية هذا المقال لأن أوجست
ويلسون يبدأ كشاعر، وكذلك يلعب كل من دانيال وجونسون دورا كبيرا فى تطوير
مسرح السود بالقرن العشرين ولكن هذا النقاش حول استخدام إنجليزية السود

فى الفنون يعود أيضاً إلى حركة النهضة الجديدة بأوساط السود وإلى حركة فنون السود، ويستمر حتى وقتنا هذا، ومن الشعراء الأساسيين فى حركة فنون السود ليروى جونز (الإمام أميرى بركة فيما بعد) وسونيا سانشيز ودون لى (فاكى مادو بوتو فيما بعد) ويميل شعراء هذه الحركة إلى استخدام اللغة القريبة من اللغة المستخدمة فى حديث السود بالمدن الشمالية وذلك بدلاً من تلك اللغة القديمة التى تقوم مدرسة المزارع باستخدامها والتى تعود إلى لغة السود بالمناطق الريفية فى الولايات بالجنوب، وفى كل الأحوال، يصر جميع الشعراء على أن الشعر الجديد للسود لا يمكن التعبير عنه بالانجليزية المكتوبة، وتذهب جنيفاً سميدريان فى دراسة رائدة بعنوان "الحديث والاعتراف" (١٩٧٧) إلى أن الفنانين بحركة فنون السود يسعون إلى "لغة متفردة ترتبط بالهوية وبالوعى بالمجموعة" وتشير فى هذا الصدد إلى قانون الذى يقوم بالتفرقة بين لغة الموطن وبين اللغة المهيمنة فى المدن المركزية.

وطبقاً لقانون فإن كل لهجة فى الواقع ما هى إلا طريقة للتفكير وتضيف سميدرمان أن الثورة تكمن فى اللغة التى يقوم الفنانون فى حركة فنون السود باستخدامها، وما تزال القضية ماثلة حتى اليوم (سميدرمان هى أحد شهود العيان فى قضية مقاطعة وأين التى تصر على أن جهل المعلم بلهجة الموطن تعوق الجهود الرامية لتعليم الطلاب لغة الأمة)، وفى أوكلاند بكاليفورنيا، جرت قضية مشابهة فيما بعد :

حيث من المؤلم أن تستمر المجهودات التي تقوم بها حركة الوعى
السوداء من أجل تدمير الأزواجية فى المواقف التي تتعلق بلغة
وثقافة السود. وينبغى التخلص من الإيحاءات المسيئة السابقة
واستبدالها بإيحاءات أكثر إيجابية، وأثناء الستينيات والسبعينيات،
يستمر الساسة والفنانون والزعماء والمفكرون من السود فى لعب
دور ثورى وفى استخدام لغة سوداء، وبدون شك، فإن ذلك يعود إلى
الارتباط بين اللغة والثقافة وبين الكينونة النفسية، وبالتالي، فإن
إنكار الإنجليزية الأفريقية ما هو إلا إنكار للثقافة السوداء وللخبرة
السوداء.

(سميدرمان : ١٧٤ - ١٧٥)

ويدعم فرانز فانون نفس وجهة النظر ويقول إن "الحديث يعنى الالتزام بثقافة
معينة، وفى المدرسة، يتعلم الطلاب احتقار اللهجة، ويتبنى الزنجى المتعلم هذا
الموقف بالنسبة للغات الأوروبية لأنه يريد أن يؤكد الانفصال الذى يحدث فى
حالته فهو يجسد نوعاً جديداً من الشخصيات يقوم بفرضه على العائلة وعلى
الزملاء" (فرانز فانون "الجلد الأسود والقناع الأبيض" فى (سميدرمان : ١٧١)).

وباعتباره من كتاب المسرح يحاول أوجست ويلسون البحث عن الطريق
المتوسط فى قضية اللهجة مقابل اللغة وهو طريق يرتبط بمن سبقه فى بعض
النواحى ويختلف عنهم فى بعض النواحى الأخرى، فويلسون لا يهتم بالأصوات أو

بأحاديث السود، ولكنه يصب جل اهتمامه على الأشكال العاطفية داخل اللغة، مثل الحديث عن الذات بالقصة أو ما يسمى بالتسلسل القصصى فهذه هي الصفة الأساسية التي تميز حديث السود والتي تميز حديث الشخصيات عند ويلسون. وكما تقول سميدزمان فإن

المتحدثين بانجليزية السود يضمنون الملاحظات التجريدية العامة التي يدلون بها عن الحياة والحب والناس في قالب القصة المحسوسة ولا يكتفى هؤلاء المتحدثون بمجرد ترديد كلمات القصة بل يلجأ الراوى بالقصة إلى الرواية الدرامية إن تعلق الأمر بقصة حقيقية في واقع الحياة، ولا يحتوى الموضوع بالقصة عادة على القيام بتعليق بسيط وصريح بل إنه عن طريق السرد الدرامى وعن طريق التجسيد الجمعى للتجارب والأحاسيس تتأكد من جديد الروح الإنسانية لدى الفرد.

(سميدزمان : ١٤٧ - ٥١)

وتلاحق الأشباح شخصيات ويلسون، فالواحد منهم يقوم بتحمل الذكريات والتجارب المكبوتة، ولا يجرؤ على مشاركة الآخرين فيها وهذه الأشباح هي الموضوع الأساسى بالأغاني الشعبية وهي المتاع النفسى الذى نتحمله، وهو متاع ينجم بفعل التصدع والدمار الذى يعترى التجربة الخاصة بالسود فى الحياة، وكثيراً ما نود كبت هذه الأشباح وإنكار حقيقة وجودهم، وفى هذا الصدد، من

الممكن أن تعتبر حركة الهجرة العظمى أول وأكبر حركات التصدع، فقد دخلنا إلى العالم الجديد ومعنا ردود الأفعال والاستجابات التي تعود إلى الفضاء والثقافة الخاصة التي أجبرنا على أن نتركها من ورائنا، وأثناء التصميم على التجديد أو على "إعادة الميلاد" مرة أخرى، قمنا في سرعة بالتخلي عن الحكمة السائدة في فضاء الوطن والأجداد أي تم - وسط الوطن الجديد - الاستخفاف بأنواع الفضاء الآمن وبتلك المواقع الثقافية التي تحتفظ بالرابطة العضوية مع عالم الأسلاف، ويلفت ويلسون النظر إلى التمزق الثقافي وعواقبه بقوله أنه

بالنسبة للمهاجرين القادمين من أوروبا فإن الهجرة تعنى الحلم الذي طالموا حلموا به والذي يحققونه ... لكن أسلاف العبيد الأفارقة لم يلاقوا مثل هذا الترحيب أو مثل هذه المشاطرة ... وقامت المدنية برفضهم، وبحلول عام ١٩٥٧، ترسخت الانتصارات التي قام المهاجرون الأوروبيون بإحرازها وسط تلك القوة الهائلة للصناعة الأمريكية بعد أن تمت مواجهة الحرب وتم التغلب عليها في حيوية كبيرة تستخدم الوطنية والانتماء كشعارات وبالفعل صنعت الرياح الساخنة التي تدعو للتغيير في الستينيات من تلك السنوات عقدا يتصف بالانفلاق وبالعنصرية وبالخطورة وبالاستقزاز

(الأسور، المقدمة، ١٧ - ١٨).

وتتكرر فى "عودة وذهاب جو تيرنر" موضوعات الهجرة والخسارة والتحديات:

فى أقصى الجنوب وفى غيره من المناطق هناك يتجول أبناء وبنات العبيد الأفارقة الذين يشعرون بالحرية مؤخرًا وسط جنبات المدينة فى عزلة، وفى انفصال عن الذاكرة وذلك بعد نسيان أسماء الآلهة وبعد تذكر البعض من وجوههم فقط، ويصل هؤلاء الأبناء والبنات وهم يشعرون بالصدمة وبالدوران، فقلوبهم تقفز من بين الضلوع ومعهم بعض الأغاني التى تستأهل القناء، ويصلون بحثًا عن إعادة تشكيل بعض الأجزاء من ذواتهم حتى يقومون باكتساب الهوية والجدارة الجديدتين، وباعتبارهم من الغرباء فى أرض غريبة يحمل كل منهم فى متاعه خطأ طويلاً يعبر عن الانفصال وعن التشرذم مما يؤثر فى أحاسيسهم ومسلكهم.

(عودة وذهاب جو تيرنر : المقدمة)

وفى بعض الأحيان، يستخدم التسلسل القصصى فى عملية للخداع (مثلما يحدث فى حالات تجميل الجدارة بالمجتمع وحالات إخفاء الأشباح بعيداً عن الإنسان وعن الآخرين)، ولكن، خداع النفس لا ينجح فى عالم ويلسون، وترفض بعض الشخصيات تصديق هذه الأوهام مع القيام بالضغط على المتصنع حتى يدلى بالاعتراف فى أمانة، وترتبط الحاجة إلى تحقيق الصلة والحيوية مع الماضى بالرغبة فى التحرر من ذلك الماضى، فالحرية فى التنقل نحو بناء الذات

ونحو الكلية الثقافية تقوم على تحقيق التصالح مع تلك الأشباح، فلا يمكن الاختباء وراء الأقنعة المنطوقة المخادعة للأبد، ويلزم أن نكشف وأن نتكشف ، ويبنى ويلسون أعماله الدرامية على هذه اللحظات من المواجهة والاكتشاف، وكما يقول روبرت فروست "فإن أفضل الطرق للهروب إلى الخارج هي دائماً الولوج إلى الداخل".

ويمكن دراسة المواجهات التي تحدث بمسرحيات ويلسون من داخل إطار هيكل يضعه أندرو كيندى فى كتابه "الحوار الدرامى : الثنائيات فى المواجهات الشخصية"، وفى هذا الإطار تسهم الوحدة البلاغية التى يسميها كيندى "حوار الاعتراف" فى استعادة المعترف للوضعية داخل المجتمع، ويقوم كيندى بتعريف "الثنائية فى الحوار" بأنها "حوار المواجهة الشخصية حين تجد الشخصيات نفسها مجبرة على أن تبوح بمكنون النفس باستخدام لحظات متشابكة من الحديث" (كيندى ١٦٧) ، ومن أجل توثيق الإنسانية التى يتمتع بها كل منا، ومن أجل الهروب من وطأة الأشباح التى تؤرقنا، ينبغى العودة للناس لرواية ما استطعنا أن نفعله أو ما لم نستطع التغلب عليه، فالتسلسل القصصى إذن ما هو إلا الأغاني الشعبية النثرية أو الاعترافات التى تسهم فى إلقاء الضوء على لحظات الذروة داخل مسرحيات ويلسون، ويسمى ويلسون ذلك بالعلاج عن طريق الكلمات.

ولا يعنى تطبيق فكرة البناء الهيكلى عند كيندى أن لديه تأثيراً مباشراً على ويلسون ، فالأخير ينجح فى الانغماس فى ثقافة السود ويتوصل إلى سلسلة من

الثوابت التى تمثل القاسم المشترك بين الجميع والتى تظل الميدان الخاص بالفنانين من البيض، وربما يفسر ذلك بعض الشئ التناقضات الموجودة داخل التعليقات التى يقوم بها التيار السائد على أعماله حيث يقوم نفس النقاد الذين يمتدحون القوة الدرامية فى عمله بتوجيه عدد من المآخذ لنفس الأعمال لما يرونه من الإفراط فى اللفظية ومن الافتقار إلى البناء الأفقى المنتظم، ولكن هذه الأفكار حول البناء وحول اللغة لا تثار عند تناول كتاب الدراما البيض من أصحاب "حوار الاعتراف الثنائى" ومن بينهم يوجين أونيل، وتيسى ويليامز، وإدوارد ألبى.

ويمكن أن يوفر الاقتراح المستمد من كتاب كيندى الإطار الذى يمكن من داخله إمعان النظر فى المواجهات اللفوية التى تحدث بمسرحيات ويلسون فهو اقتراح ينتقل إلى ما هو أبعد من "لهجة العين" ومن الأصوات والمفردات المستخدمة بها، وإلى ما هو أبعد من السمات السطحية التى يتصف بها حديث السود، حيث يهتم ويلسون بصورة كبيرة بالهيكلية العميقة فى ذلك الحديث، وبالقدرات الجمعية المتمثلة فى الشعائر التى يقوم بالتعبير عنها، وفى هذا الصدد، قد تتجم الاعترافات الثنائية بفعل احتساء الشراب أو بفعل الإحباط أو بفعل أى من الخبرات الأخرى التى تتم عن فقد القدرة على التحكم بالأمور، ويتعمق كل ذلك عن طريق مشاعر التهرب والإنكار والرفض وتجدر الإشارة إلى أنه كلما ازدادت الشدة فى رفض الاعتراف كلما ازدادت القوة فى الاعتراف ، وأثناء هذه المواجهات، تسأل الشخصيات (أو تجبر فى كثير من الأحيان) على أن تواجه

الأشباح التي ترفض الاعتراف بها، وتمحى الحواجز بين الواقع والخيال وبين الوجه والقناع، وبين الماضى والحاضر.

وتعتبر هذه المواجهات عن الحاجة إلى التواصل وإلى الرفقة، ولكنها كثيرًا ما تؤدي إلى تبادل التهم والتهم المضادة، وفي الكوميديا، يتولد عن ذلك المزيد من الفهم والتعاطف، ولكن، في التراجيديا، تظهر مشاعر العداء والانعزالية، ومن أمثلة المظاهر اللغوية التي تدل على حدوث ذلك الاختلاف في نغمة الحديث حيث يستخدم الاعتراف الذي يفضى إلى المزيد من الاعتراف السطور القصيرة المتجزئة، وعندما يحدث الاعتراف نفسه، فإن اللغة تتحول إلى الطابع الشعرى وتكتسب البعض من الموسيقى أثناء الحوار، فهي لغة الأحلام والآمال والذكريات أو لغة الرؤية (ما يسميه كيندى بلهجة القبيلة) وهذه أيضا لغة اللحظات التي تسمح بنوع من أنواع إعادة التواصل اللفظي، والتي تتجح كذلك في تحقيق الشفاء عن طريق ممارسة بعض الشعائر.

وربما ينبغي هنا ملاحظة التسلسل في الاعتراف المضاد الذي قد يسهم في تفسير النجاح الذي يحظى به العرض الأول لويلسون في برودواي "مؤخرة ماما راينى السوداء" حيث ينتهى الفصل الأول وليفى يقص حكاية اغتصاب أمه وسحل أبيه، بعد أن تتم استثارته واتهامه بأنه من أتباع الرجل الأبيض، فالهدف من القصة إذن ليس الكشف عن التجربة التي مر بها أبواه بل إعادة تأكيد ذاته باعتباره عدو هائل لا يمكن الاستهانة به حتى ولو كان ما يزال فى سن الثامنة.

وينتهى الاعتراف الذى يدلى به والفصل بأكمله بأغنية سلو دراج "وددت لو أستطيع فقط أن أجد طريقى" والأغنية لا تقوم بالسخرية من الاعتراف الذى يدلى به ليفى بل الأخرى هى المعادل الموسيقى لذلك.

ويقوم التفجر القصصى فى المسرحية بإعداد الجمهور حتى يتقبل رد الفعل المتطرف عند ليفى عند سماعه تجربة كتلر مع القس جيتس، فبعد مشاهدة الغضب الذى يعتل فى نفس ليفى بسبب المصير الذى يلقاه أبواه، لا نشعر بالدهشة عندما نقرأ نفس القصة فى الرواية التى يقوم كتلر بحكايتها، ويقوم ليفى بإسقاط مشاعر الغضب بداخله على راوى القصة بدلاً من أن يوجه تلك المشاعر ضد الله الذى يعتقد أنه الطرف المذنب، وفى الحقيقة، فإن قصة كتلر تمثل الخبرة التى يمر بها جميع السود كما يظهر ذلك فى عملية المناجاة والاستجابة التى تقوم بها المجموعة، فهم يستخدمون هذا الأسلوب لرواية المزيد، عن طريق حث المتحدث على أن يستطرد وذلك بعد القيام بعدد من الاستجابات باللفظ وبالموسيقى وبالإشارة، وبالتالي يستطيع المتحدث تأكيد صدق ما يقال مرة أخرى.

ويرفض ليفى الاعتقاد بأنه يتشارك مع الآخرين فى مصير مشترك، فهو يفتقر إلى القوة التى تستطيع أن تتصدى للقوى التى تخرج عن نطاق تحكمه، ولكل من الشخصيات الرئيسية فى "ماما راينى" لحظة من لحظات الاعتراف، لحظة يواجهه هو أو تواجهه هى فيها هذه الذكريات وهذه الخبرات وهذه الأشباح

التي لا يمكن تجاهل أى منها مطلقا، ويندر أن يأتى الاعتراف طواعية، بل إنه يحدث عن طريق دفع الإنسان للإدلاء به من جانب الآخرين.

ويتكرر هذا النسيج فى "عودة وذهاب جو تيرنر" حيث تقوم الشخصيات باستخدام التسلسل القصصى لعرض موضوع من الموضوعات التي قد تبدو خارجة عن الحبكة الرئيسية بالنسبة للمبتدئ، لكن ذلك فى الواقع وسيلة من وسائل البناء الأساسية فى مسرحيات ويلسون وبشكل من أشكال "لغة الموطن"، وينتهى الفصل الأول فى العمل برؤية هيرالد لوميس وهو يدور حول العظام السائرة للأجداد، حتى يستعيد ذكرى الآلاف ممن رحلوا، وهنا كذلك يستخدم أسلوب المناجاة والاستجابة فى خلفية الأحداث بصورة أكبر من تلك الصورة التي ظهرت فى قصة كتلر، وربما يرجع ذلك إلى المحاولة التي تقوم بها بينوم حتى يستطيع لوميس أن يتحرك وأن يواجه المضامين التي تتطوى عليها قصته، بحيث ينتقل إلى ما هو أبعد من المأساة والضياع ويشعر بالمزيد من القوة عن طريق عقد الصلة مع الماضى ويلزم أن يعترف لوميس بهذه الذاكرة المكبوتة حتى يعيش لما هو أبعد من أنشودة الموت والانعزالية، وبالتالي، يتوصل لأغنية من أغنيات الاكتفاء بالذات تتعلق بالبعث وبالتطهير وبالحرية من أية قيود سوى قيود القلب، وروابط الدم.

ويحدث هنا كله بعد أن يتقبل لوميس المسئولية الملقاة على عاتقه من أجل الوجود فى هذا العالم، ويأخذ فى التحليق بالأعلى فوق الظروف التي تترج

تحتها الروح والتي تشعر بالدونية من جرائها (جو تيرنر، ٩٤ - ٩٥)، وتكمن
المأساة التي يحيها ليفى فى أنه يوجه السكين تجاه كثر والله، بدلاً من أن
تتوجه نحو المستقلين والفضائح التي يرتكبونها، ويترتب على ذلك عواقب مميتة،
فشعائر اللفة التي يجد لوميس بعض الخلاص عن طريقها، لا تمنح القوة إلى
ليفى الذى يبدو عاجزاً أو غير راغب فى استئصال هذه الأشباح، وبالتالي يقدر
له العودة إلى هذا السيناريو المميت داخل اللاشعور من جديد، ورغم أن لوميس
يستطيع التحليق، فإن كل الأعباء بالعالم تسقط على كتفى ليفى فجأة، ورغم أن
لوميس يستطيع الانتقال من أغنية الموت والانعزالية إلى أغنية الاكتفاء بالنفس،
إلا أن الطبول المستخدمة فى نهاية "ماما راينى" تعطى الشعور بالألم وبالتوجس.

وتدق هذه الطبول فى ألم بنفس الطريقة التي يستخدم بها جابرييل
الرقصات والطبول فى "الأسوار" وذلك للتعبير عن لحظتين من اللحظات
الدرامية الأخيرة توفران الخاتمة للحظات أخرى فى التسلسل الدرامى، ولمعرفة
تأثير ذلك، ينبغى معرفة النجاح أو الفشل الذى تلقاه لحظات الاعتراف، فهل
تجد هذه اللحظات المساندة من المجتمع ؟ وهل يتم حث المتحدث على المزيد؟
وهل ينجح الاعتراف فى تهدئة أشباح الماضى؟ وهل يفتح هذا الاعتراف الباب
أمام إمكانات أكبر للمشاركة؟ وهل ينجح التقدير الواعى لوطأة العيش مع
الأشباح ؟ وعلى أية حال فإن مثل هذه التساؤلات أحد جوانب الوعى الذى ينبغى
أن يوجه تجاه الاعتراف الذى يقوم به تروى حول الحياة مع أبيه، وحول الألم
الممض الذى ظل يشعر به عند الانتقال لمرحلة النضج، وفى الحقيقة يتصف

تروى بالوعى التام فهو يعرف أنه - مثل أبيه - غير قادر على الحب، وليس من قبيل المصادفات أن بعثه لشبح أبيه يحدث في نهاية المشهد الذى يقوم فيه برفض الحب كواجب من الواجبات تجاه ابنه نفسه وبذلك يتضح للمشاهد ولتروى القيود (الأسوار) التى كان عليه أن يحيا بداخلها طيلة الوقت.

وتبقى لروز كذلك لحظات من لحظات المواجهة مع الماضى ومن لحظات التفكير فى تأثير الماضى على الحاضر، والاعتراف المضاد الذى تقوم به روز يرمز لرفض تروى الذى أثار بعض التعاطف لديها فى لحظة الاعتراف، وهنا، كما فى "جو تيرنر"، يوفر ويلسون قصة أخرى من قصص الاعتراف تُقضى إلى الحياة المتسعة غير المتناقضة وتقوم روز أولا باستخدام اللفة كسلاح لإلحاق الأذى بتروى الذى يبدو فى شخصية مختلفة تمامًا فى الفصل الأخير من المسرحية، فمثلما يستطيع كل من راينيل وكورى غناء أغنية تروى - قبول وغفران الماضى - تعود جابرييل مع ليونز إلى الفناء بالدار وتستعد لأداء تلك الشعائر المقدسة وفى هذه اللحظة تنهار الأسوار التى ظلت تمثل عنصر المقاومة للتغيير، وتستعد جابرييل مع ليونز لمفارقة الفناء بعد التخلص من أعباء الماضى الذى يحد من القدرة على العيش فى اكتمال.

ويجد الإنسان أحد مظاهر القوة فى التسلسل القصصى (أو قوة الاعتراف المزدوج من أجل أغراض توكيد الذات والعودة إلى المجتمع) فى حديثين مطولين

يقوم بهما ممفيسٌ فى عمل بعنوان "القطاران يجريان" حيث يقوم بإدانة التشدد فى الحركة السوداء وينكر حقيقة العدالة وقدرة الاحتجاج على تحقيق أى من الأهداف الجديرة بالاحترام، بل، ويرى ممفيس كذلك الكراهية للنفس المتمثلة فى الشعار المرفوع "الأسود جميل" ولا يتفق هذا الانفجار الذى يحدث فى المشهد الثانى بالفصل الأول فى درجته مع الكلمات والأفعال التى تتسبب فيه، وينتهى الفصل بقصة ثانية تضع ممفيس فى القائمة الخطيرة التى تحوى كل من يفقد الحبيب، وبالتالي، يفقد مصدر من مصادر الراحة أو الشعور بالخلاص "فكل شئ قد تغير وأشعر أن العيار قد انفلت ولكل هذه السنوات تأثير علىّ دون أن أدري، ولم أشعر بذلك إلا عندما انفلت العيار (القطاران يجريان، الفصل الأول، المشهد الثانى).

ويكتشف المشاهد المصادر العميقة وراء الانفجار المبكر الذى قام به من قبل عند محاولته الاستجابة للمحاولة التى قام بها ويست حتى يستغل قيام ممفيس ببيع المبنى، وما يزال ممفيس حقيقة يعيش فى النهاية التى يرغب فيها بدلاً من أن يعيش فى النهاية الحقيقية التى تحدث من جراء الأحداث السابقة، وهذا هو الشبح الذى يكشف اللثام عنه فى الفصل الثانى، ففى كلمات تمتلأ بالمرارة يأخذ فى القول "حسنًا، أعرف القواعد الآن، لو فعلت ذلك لشئ لم يفعل شيئًا لك... سأعرف ما الذى تتوى أن تفعله بى، إذن أقول لك أن تذهب بعيداً وأن تطلق

الضحكات حيث لو نجحت فى الهروب من ذلك الأمر حيا ، سأعرف حتماً كيف أَلعب اللعبة مثل أى شخص آخر، وعندما أعرف القواعد مهما كانت أستطيع اللعب باستخدامها (القطاران يجريان، الفصل الثانى، المشهد الأول) ، وتضيق اللحظة من ممفيس لكن القصة لا تنتهى، ويستمر فى العيش مع شبح البغل الميت ستوفال وشبح الأرض الضائعة، مثلما تعيش بقية الشخصيات الخائفة عند ويلسون مع السحل والاعتصاب والقتل والخيانة، ويصر ممفيس - مثل هامبون - على أن يحصل على ما يريد ولن يرضيه أى بديل، وفى الحقيقة، فإنه تريد صدى رغبات هامبون تمتد بالذاكرة الفردية حتى تضم ذاكرة شعب بأكمله، يكشف فيها غير ذوى الحيلة عن مزيد من القصص المخيفة واللحظات المأساوية هذه اللحظات التى تهدف إلى تحقيق غرضين : استعداد المجتمع لتقبل الشخصية بعد أن تتوصل لبعض من القوة فى الروح، والحفاظ على هذه اللحظات الفارقة حتى يمكن إعادة صياغة ما يحدث من أحداث عند الضرورة، فالبحث عن نهاية جديدة لن يتوقف أبداً وبالمرة.

ويتفادى ويلسون لهجة العين فى أوضح مظاهرها، ويعيد تصوير العالم اللغوى للأمريكى الأسود أمام المشاهد، وبينما يقوم باستخدام التسلسل القصصى أو الاعتراف المزدوج كوسيلة من وسائل بناء القصة فى أعماله، فإن ويلسون يستخدم كذلك مجموعة متنوعة وكبيرة من الإشارات اللفظية، وقد تتحدث الشخصيات فى لغو أحياناً وتأخذ فى تعظيم الذات أحياناً وقد تنغمس تلك الشخصيات فى حديث جميل أحياناً أخرى، فالجميع خبراء فى ربط العبارات، وعباقة فى الإفهام، وعندهم المهارة فى رواية الأقاصيص حول ذلك الدم

السوبر، وعندهم ذخيرة لا تنفذ من الحكايات التي تهدف للتحذير داخل عملية التربية بالجماعات الهامشية، وعلى سبيل المثال، يرى ستيرلنج نفسه مثل اللاعب معسول الكلمات، وتتعكس صورة الذات على اللغة التي يتلاعب بها: كل ما يحتاجه الرجل، جيب ملئ بالمال وسيارة كاديلاك وامرأة صالحة، هنا كل ما يحتاجه على السطح ولن أتحدث عن الجانب الآخر للشعور بالرضا لكن عندي من التعقل ما أعرف أنه موجود هناك وأعرف أنك إن استطعت الحصول على ظاهر الأشياء فلا يعنى ذلك الكثير إلا بعد الحصول على بقية الأشياء" (قطاران يجريان، الفصل الثان، المشهد الثالث).

وفي دراستها الصادرة عام ١٩٩٥ بعنوان الرؤية الدرامية عند أوجست ويلسون، تقدم ساندرا شانون عرضاً ممتازاً للنقاد الذين يفشلون في تقدير الوظائف الإيجابية "لحوار الاعتراف" عند ويلسون وقد قمت بالإشارة من قبل إلى أن هذا الحوار وسيلة من وسائل البناء القصصى التي تستخدم لتوكيد الذات وللشفاء الثقافى، ولكن بعض النقاد ممن لا يعرفون تماماً الوسائل التي يلجأ إليها ويلسون يرون في ذلك أن ويلسون يفتقر إلى البناء، وعلى سبيل المثال، يتعجب مايكل مارشال في نقده لجو تيرنر إن كان ويلسون "قادرًا على إيجاد شكل يستطيع احتواء موضوعاته البركانية أم أن الركام والتكسر هو ما يهدف إليه" (شانون : ١٢٨)، ويلحظ دافيد رتشاردز أن "قوة ويلسون تطفئ على البناء

الدرامى الأساسى كما لو كان شخصاً ضخماً يحاول أن يضغط مقاسين فى بدله واحدة، وبين الحين الآخر يتم سماع "صوت القماش وهو يتقطع بالطبع" (شانون: ١٢٨).

وهذا الإفراط الذى يشير إليه النقاد هو قلب المشروع الذى يسير فيه ويلسون، وليس بمقدور الناقد المفتون بالمسرحية المضغوطة قليلة الكلمات تقدير الصواب والقوة فى الانفجار الذى تولده الكلمات عند ويلسون، فهذه الكلمات "بمثابة التطهير الذى يبعد أشباح الماضى" (بيريرا: ١٠١)، وهى قادرة على تطويع المهارات اللفظية التى تميز بين العضو الفاعل وبين العضو الخامل الأعرج، كما أن هذه الكلمات هى التى تقوم بتوثيق الذات وهى السور الذى يحتفى به الإنسان ضد القمع وضد الأشباح التى تؤرق الشخصيات وضد ما هو مسكوت عنه من كافة الأمور، وبالاتساق مع الطقوس والدراما الأفريقية القديمة، يمكن للإنسان أن يتحرر عن طريق التعبير من تلك الأشباح التى يحملها بداخله، وبذلك يتوصل إلى الأغنية وإلى خلق الذات، وفى هذه الحالة يمكن القول إن لغة الدراما عند ويلسون غير مفرطة بل هى لغة مناسبة ومؤثرة تتواءم مع الفرض الذى وضعت من أجله، ويلزم أن يعطى النقاد هذه اللغة المزيد من الاهتمام المتأنى الذى يعطيه لأعمال موسيقى الجاز ولموسيقى الأغانى الشعبية كل من بول كارتر هاريسون أو ساندرا أديل أو كريج ويرنر.

المراجع

دانبار، بول لورنس : أشعار بول لورنس دانبار : الأعمال الكاملة، نيويورك :
دوروميد ، ١٩٨٠.

هيرستون، زورا نيل : تلحظ أعينهم الله ، إربانا، : جامعة إلينوى، ١٩٧٨.

جونسون، جيمس ويلدون "مقدمة لكتاب أشعار الزوج بأمریکا فی کتاب
نورتون عن الأدب الأفرو أمريكي ، تحرير هنرى لويس جيتس ونيلى ماكى ،
نيويورك : نورتون، ١٩٩٧.

جونز، ليروى. البيت ، نيويورك : ويليام مورو، ١٩٦٦.

كيندى ، أندرو . الحوار الدرامى : الثنائيات فى المواجهات الشخصية
نيويورك : مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٣.

لابوف ، ويليام : اللغة داخل المدن : دراسات فى عامية السود الإنجليزية
فيلادلفيا : جامعة بنسلفانيا ، ١٩٧٢.

ماجور ، كلارنس : من جوبا حتى جايف : قاموس العامية الأفريقية الأمريكية
نيويورك : بنجوين / ١٩٩٤.

بيريرا ، كيم : أوجست ويلسون والأوديسا الأفريقية الأمريكية، إربانا جامعة
إلينوى ، ١٩٩٥.

شانون ، ساندرا : الرؤية الدرامية عن أوجست ويلسون، واشنطن العاصمة :
جامعة هوارد ، ١٩٩٥.

سميدرمان . جينيفا : الحديث والاعتراف ، بوسطون: ميفلين ، ١٩٧٧.

ويلسون أوجست : مؤخرة ماما راينى السوداء، نيويورك : بلوم ، ١٩٨٥.

ويلسون أوجست : ذهاب وعودة جوتيرنر ، نيويورك : بلوم ، ١٩٨٨.

ويلسون أوجست : درس البيانو، نيويورك : بلوم ، ١٩٩٠.

ويلسون أوجست : قطاران يجران، نيويورك : بلوم ، ١٩٩٢.

نتوزاك شانج :

ماذا تعنى بـ"نك لا تفهم ما أقول ؟

قبل مناقشة التعددية الثقافية، تتبغى مناقشة الشوفينية التى تتمثل فى اللغة الإنجليزية، فمنذ العصور الوسطى، يرى المتحدثون بالإنجليزية أن بقية اللغات مثل الفرنسية والإيطالية لغات هشة تفتقد إلى العمق ويذهبون إلى أن الإنجليزية لغة نهمة تزدرد الكلمات والإشارات، وتضعها فى مكانها الصحيح مثلما يبتلع الطفل اللبن من ثدى أمه، وفى الحقيقة، أنه دون البحث فى الصلة بيننا وبين اللغة الإنجليزية فإنه لن يكون فى وسعنا سماع "الآخر" وهو يتكلم ولن نستطيع أن نسر بما نشعر بالاحترام تجاهه، ولن نستطيع أن نشعر بالحب تجاه ما نراه "غريباً" عنا، وكما تقول الروائية البرازيلية ليديا فاجونديس تيليز فى "الفتاة بالصورة الفوتوغرافية" : "اعتدت التفكير فى شعبى وأعلم أنتى لن أستطيع العودة لكننى استمر فى التفكير فيهم كثيراً، مثلما يأخذ الإنسان قطعة من الملابس من الدولاب قطعة لن يرتديها وإنما يريد فقط أن ينظر إليها كى يرى ما كانت عليه، وبعد ذلك، يقوم الإنسان بطنى هذه القطعة ويضعها بعيداً دون أن يفكر للحظة فى أن يقذف تلك القطعة بعيداً أو أن يعطيها لأحد، وهذا ما أعتقد أنه يمكن تسميته بافتقاد الأشياء^(١).

وما يطلق عليه الطريق الأوسط لم يكن بالطريق وحيد اللغة، وهو ما لم تكن عليه أيضاً حقوق الأعناب والخضروات والباباز والقصب فى فلوريدا وكوبا

ويوكاتان أو حقوق الأرز في كارولينا والفلبين وفيتنام، أو إبداعات الأغاني الشعبية للسود في جنوب أنجيلوس وفي مدينة فيتنام بهيوستون، ولم نر كل شيء بمفردنا، ولا نستطيع أن نكف عن السماع، فنحن من الأغراب بالنسبة للناخب الأسود في أوريغواي الذي اعتاد على رؤية مختلفة، وبالنسبة للكوبيين الآسيويين على شواطئ ماكيتو، أو بالنسبة للناسجات من قبائل النافاجو الهندية ممن يرون أن ملابس الطين هي البديل لما نعرفه منذ زمن طويل.

ومع ذلك، فنحن الأفارقة الأميركيون نتصف باللغة الوحيدة التي تتردد دومًا للداخل كي تقوم بسماع الذات خارج الرعد الذي تقذف به صورة سامبو أو ابتسامة مامي، ولذلك نحاول خلق وإعادة خلق أنفسنا كما يفعل أهل بيرو في القرن السادس عشر في رأي إيرين سيلفر بلات :

تظهر الملامح المبكرة للهوية الهندية في شعوب الانديز بعد ثلاثة عقود من الغزو الأسباني عندما ظهر في عام ١٥٦٥ ما يسمى بالتاكي أونجوى (أو مرض الرقص) وهذه من الحركات التي تهدف للخلاص والتي نجحت في إلهام الرجال والنساء والفلاحين في بيرو والتي تشير كذلك إلى اليأس من جراء الاحتلال الأوروبي، وإلى الأمل في إمكانية التخلص من هذا الاحتلال، وبدأت الآلهة في الاستحواذ على نفوس الإنديز، وتملك مرض الرقص من الكثيرين الذين قاموا بإرجاع الأحوال المتدهورة في حياتهم (متطلبات العمل

المستحيلة وارتفاع نسبة الوفيات) لما يفعلونه هم وبقية السكان من هجر لآلهة الهوكاس ومن تمسك بالآلهة المسيحية، ومن أجل إصلاح المساوئ بهذا العالم - كما تذهب التاكي أونجوى - يلزم عودة شعوب الإنديز إلى تراثهم المقدس لاستعادة التوازن المقدس بين الهوكاس وبين بنى البشر ولرفض الديانة المسيحية، وبالتالي، تتقلب الأمور، ويكتمل الانتصار الموعود، ويتم استئصال آلهة الأسبان واختفاء تلك الآلهة من الإنديز ومن أرض الأجداد^(٧).

ولو استطعنا إذن "استئصال" الرجل الأبيض، وتحرير أنفسنا من أية وسيلة من وسائل تسمية الكون خارج اللغة الإنجليزية، فأين نذهب عندئذ؟ وأعتقد أن كل من كلينتون تيرنر دافيز ومارتا فيجا على صواب عندما يقترحان أن الكاريبي مصدر حيوى دائم الفوران من مصادر الأساطير والمأسى والانتصارات الخاصة بنا "فالإيقاعات لدينا تعيش بعد التخلص من عدد من الطغاة من أمثال بينرارو وترجيلو وباتسيتا وبينوشيه، ويلزم ألا ننسى أنه لم تسلم أى بقعة بالعالم الجديد من إसार العبودية ومن إसार تجارة العبيد، هؤلاء العبيد الذين يشبهوننا تمامًا، ويجدر بالذكر الإشارة إلى أن تجاهل غير المؤلف أو المنفى بعيداً أو المنسى قد يدفع بالإنسان إلى الشعور بالافتقار إلى شئ من داخله، وهنا يكمن الفرع من أن نصبح تجسيداً للفلوكلور الجامد الذى ينبغى إعادة صياغته حتى يعيش فى الواقع الذى نحيا به، وربما تتمثل عناصر الإنقاذ من هذه الواقعية غير الفاعلة

فى الحركة الدائمة التى يقوم بها شعبنا فى سبيل الانتقال من أرض القارة إلى الكاريبى أو إلى شمال وجنوب ووسط أمريكا ثم إلى ديترويت وإلباسو وهاييتى، وبذلك يحدث الجمع بين مصطلح "أنا" ومصطلح "أنت" فى هذه الحال، وكما يكتب إدوارد سعيد فى تعليقه على سلمان رشدى

ما الذى يحدث لشعب بلا وطن ؟ أنت توجد بالعالم وما الذى تحتفظ به من ذاتك وما الذى تتركه ؟ أجد صفحة قيمة حقيقة ترتبط بكثير مما كنت أفكر فيه حيث يرى رشدى أن أكثر الحقائق صدقا فى حياتنا تتمثل فى العبور من مكان إلى مكان آخر فنحن من المهاجرين ومن الهجين ولكننا لا نجد أنفسنا فى أى موقف، وهذه هى أعمق صور الاستمرارية فى حياتنا كأمة فى المنفى تعيش فى حالة من حالات الحركة المستمرة^(٣).

وسعيد يكتب بالطبع عن فلسطين ، ولكن ، هل نحن على ثقة بذلك تمامًا ؟ وهل نحن لسنا كذلك أيضا ؟ فصنعتنا هى الارتجال وهى استجابة مكتسبة غير طبيعية وغير فطرية كما أنها استجابة معقدة فكريا وروحيا وجماليًا تقف ضد فقدان السيطرة على حياتنا وعلى لفتنا، ويجرى الزعم أننا شعب دون تاريخ أو فن أو حتى حب لأولادنا. ويلزم أن نأخذ فى تحطيم هذه المصفوفات من الإرث الاستعماري حتى نكتشف من كان هنا ومن كان حوله، ومن نحن ومن هم حولنا، وقد اعتاد جد الناشر الخاص بي التعامل مع المافيا فى رود أيلاند فى

الخمسينيات حيث استشهد بالتعديل الخامس ٨٧ مرة أمام لجنة كوفر، وحتى الآن، يستمر استخدام ثقافة الطبقة العاملة وثقافة المثليين كنوع من أنواع التسرية رغم أنه لا يوجد بالفعل أى من التسرية فيما يتعلق بالطبقة العاملة أو بالمثلية فى أميركا الشمالية.

وماذا يقول كل منكم إزاء هذا اللغو الالحادى، ومع ذلك، أستمر مع سلمان رشدى فى إثارة الفيض وفى إلقاء التحدى حتى يتجدد الأمل فى أن نجد الوقت الذى نتعلم فيه السنة وخبايا بعضنا البعض :

وهكذا بدلاً من رحم يونس أوصى بالعودة إلى الأعراف القديمة وإلى افتعال الضجة الكبيرة باعتبار ذلك من أنواع الشكوى العارمة من العالم وبينما يبحث أورويل عن التهدة أبحث عن تأجيج المشاعر، وبدلاً من الحوت، تظهر صرخة الغضب وينبغى أن نتوقف عن رؤية أنفسنا فى صورة الجنين مجازياً أو فى صورة الطفل حديث الولادة وذلك حتى يحدث بعض من التقدم الفكرى البسيط بل وربما فى الوقت المناسب نستطيع الحبو كذلك^(٤).

ومثل الراقص المبتدئ ، لا توجد عندنا مشكلات فى الأنا فنحن نتعلم المشى من جديد ونأمل أن نستعيد التواضع وأن نتعلم وأن نتكلم مرة أخرى فى بساطة شديدة.

الهوامش

- (١) ليديا فاجونديس تيليز . الفتاة بالصورة الفوتوغرافية، نيويورك : أفون ، ١٩٨٢.
- (٢) إيرين سيلفر بلات . القمر والشمس والساحرات ، برنستون : مطبعة جامعة برنستون، ١٩٨٧، ١٨٦.
- (٣) إدوارد سعيد. سياسات المصادرة : النضال من أجل تحقيق المصير للفلسطينيين، ١٩٦٩ - ١٩٩٤، نيويورك : بانثيون ، ١٩٩٤، ١٠٨ - ١٢.
- (٤) المرجع السابق.

جورج س. وولف

طريقة الأداء

أعود بناظري إلى ولاية كنتاكي حيث قضيت طفولتي، وأدرك أن كل أنواع الفنون الشعبية ذات الأساس الأفريقي كانت من حولي، ورغم أنه قد تمت تربيتي حتى أصبح من أفراد الطبقة الوسطى من السود، فإن هذا الفن الأفريقي الشعبى أستمر يمثل جزءاً كبيراً من العالم الذى أحيا فيه، فكثير مما أصبحت عليه يعود بالتحديد إلى هذا العالم، وهو عالم احتفظت فيه جدتى بالأفاعى فى علية من الفورمالين أمام الباب لإبعاد الأرواح الشريرة، وفى فضاء غرفة المعيشة بمنزلها، انعكس نوع من الجنون الثقافى فى عدم التجانس الظاهرى بالفرقة التى إحتوت على أريكة يزدان المسند بها بالكروشييه، وعلى صور للمسيح، ولمارتن لوثر كينج، وعلى تلك الأفاعى عند الباب الأمامى.

وبالنسبة لى ، يتمثل المسرح فى كنتاكي فى تلك الأيام فى المسرحيات التى تقوم المدرسة بعرضها بالإضافة إلى الطقوس والشعائر بالكنيسة المعمدانية، وعندما بلغت الثانية عشر من العمر، حضرت إلى نيويورك مع أمى، ومن بين المسرحيات التى شهدناها عمل يُحيى ذكرى قصة الحى الفريى، وفى نهاية الفصل الأول من ذلك العمل، وقبل المشاجرة، يوجد ما يسمى بالخمسية، وهى

محادثة مع بول كارتر هاريسون شكسبير بنيويورك، المسرح العام، إبريل ١٩٩٩.

خمسة مشاهد تحدث فى الوقت نفسه وتصور أنيتا وماريا وتونى وعائلة جيت وعائلة شارك كل فى موقع منفصل، وشعرت بالدهشة والإثارة من أن تجرى كل هذه الأحداث على مسرح مفتوح غير مميز تمامًا، وأذكر أننى قمت بالانحناء للأمام فى المقعد عندما جرى هذا التسلسل كى أعمل فيه جزءا من العقل يذهب إلى ما هو أبعد من المشاهدة، وربما كان ذلك يعود إلى روح المخرج بداخلى وهى تقوم بدراسة ما يحدث.

وما زالت أحب الإمكانيات والقوة فى الفضاء المكشوف وأفضل الفراغ الأسود بصورة أكبر من المناظر المقيدة، وبالنسبة لى ، فإن الجسد المنعزل الذى يرقص ويتحدث ويتغنى فى الفضاء المكشوف تحت الضوء يشع بالإحساس وبالشعور داخل القلب بصورة لا تشبه أى شئ آخر، فالمسرح بالنسبة لى لا يعنى المكان الذى يعاد فيه تصوير أو تجسيد الحقيقة، فإذا كانت السينما والقصة والتلفزيون تتعلق بالشخصية فإن المسرح يتعلق بالأفكار، وباعتبارى من الكتاب، أشعر أحياناً بالدافع لكتابة شئ حقيقى تمامًا يخرج على صورة مسودة لمسرحية، فالأفكار هى التى تستثيرنى وتدفع بى لكتابة المسرحية ولإيجاد الحادثة المسرحية ولا تستطيع الواقعية احتواء التعقيد فى الأفكار بما تبنيه من حوائط وبما تذهب إليه من ضرورة الالتزام بوحدة الوقت وكل هذا الهراء.

وأحس بالانجذاب نحو السيرىالية المتمثلة فى الواقعية المتجزئة وفى عروض الإنشاد وبالتأكيد يوجد نوع من الجنون أحبه بفن الإنشاد يتشابه مع جنون

يونسكو، وأعنى أنه من وجهة النظر التاريخية فإنك قد ترى أن السود يلعبون أدوار البيض وقد ترى البيض يلعبون أدوار السود دون نهاية لذلك، جنون مطلق تام، وأتذكر أنه بعد افتتاح عروض المتحف الملون قام أحد العازفين من البيض بتوجيه الدعوة لى حتى أراه وهو يعزف فى مسرحية يكتبها حول أحد عروض الإنشاد، وقام بنفسه بغناء وأداء كل الأدوار فى حماس شديد وذلك باستخدام جميع الإشارات والأصوات السوقية، وأثناء قيامه بالغناء، أوشكت مشاعر العداء أن تتولد لدى من أجل الدفاع عن العرق، ثم داخلنى صوت عميق الا أتسرع فى إصدار الأحكام بل أن أرى فى بساطة ما الذى يدور بالفعل، وما رأيته هو أنه وراء كل حركة ساخرة من حركات التهويل تظهر كذلك بعض اللحظات التى تتم عن القبطة، وعندما ننظر إلى التجربة الأمريكية المتعلقة بالعرق والأداء من خلال عدسة الخوف والقبطة، فإن التفسير يلحق بكل شئ، ويشبه المشهد بيرانديلو حيث نرى أن كل ما نعتقد أنه يدور ما هو إلا على النقيض تماما مما يدور، وبالتالي، فإن فن الإنشاد بالنسبة لى مجاز مدهش يشير إلى الهوية الثقافية المتجزئة بأميركا وإلى الحامض النووى الذى يقبع وراء كل الأشكال المسرحية التى تنشأ فى أميركا منذ ذلك الحين.

ومن ناحية البناء تستهوينى كذلك عروض الغناء خاصة سلسلة الفصول والمشاهد والأغاني التى تكون قصة واحدة فى مجملها بدلا من التسلسل الأفقى للقصة، وأعود إلى هذا الإيقاع فى البناء أكثر من مرة فى "المتحف الملون" وفى العمل الذى يحمل عنوان "المربى الأخيرة لجيلى" أحضر لى الضجة وأحضر لى

الفرع" ^(١)، وأعود كذلك إلى شخصية المحاور في عروض الانشاد بقبعته العاليه وعصاه، وهو في رأيي يتشابه مع شخصية الحاوى - بارون ساميدى - في هاييتى، الذى هو بالتالى تنويع جديد لشخصية رجل المدخنة فى "المربى الأخيرة لجيلى"، وهذه الشخصية بدورها تنويع لشخصية ذلك الصوت فى "الضجة والفرع"، وهى تلعب دور الراوى الذى يقوم بإعطاء المستمع بعض المعلومات المهمة، وتستمر هذه الشخصية الأصلية فى جميع الأعمال تقريباً.

وفى "المربى الأخيرة لجيلى" تعود شخصية رجل المدخنة بقبعته المديبة فى جزء منها إلى سيلويت تنظيف المدخنة فى نيو أورليانز فى ذلك الوقت الذى عاش فيه جيلى رول مورتون. وتعود هذه الشخصية كذلك إلى البارون ساميدى حيث قمت بأخذ أحد الحقائق التى تحدث فى هاييتى وينقل هذه الحقيقة إلى نيو أورليانز نهاية القرن، وأضيفت على الأمر بعض الأساطير من أجل أغراض المسرحية، والعمل فى النهاية يشبه موكب الخباز بكارنيفال نيو أورليانز ويلعب فيه رجل المدخنة البارون ساميدى دور المارشال المنظم أو المرشد للدولة، ويغلب الكارنيفال اللب عادة بكل ما فيه من حيوية جمعية لدى المشاركين وما يتولد عنه من تنقية للمشاعر والأحاسيس. وتعتبر مشاهد الكارنيفال عن ذروة النشوة فى الطقوس، ويوجد البعض من ذلك فى الإخراج الذى قمت به لمسرحية بريخت "دائرة الطباشير القوقازية" من إعداد تولانى دافيز، فقد تصورت أن تلك المقطوعة تجرى فى هاييتى حيث تسحرنى كذلك شخصية بابا دوك، والابن دوك، وميشيل دوفالييه، وكل أفراد تلك العصابة.

وأشعر بالحب تجاه الفن الشعبى فى هايتى فهى بلد فقير للغاية والفن هناك يدور حول تدوير النفاية والمخلفات حتى تصبح من الأشياء المثيرة للدهشة، وهو ما يميز معظم أشكال الفن الشعبى، وقد حاولت أن أقوم ببناء تلك المقطوعة المسرحية على نفس المبادئ وفى نقطة من النقاط يتم عرض المركب الذى يصور جموع الفلاحين وهى تزدان بقلائد الأزهار بطريقة تتشابه مع صورة الحاكم والحاشية، وتلعب دور الحاكم عروسة من الخشب، ولزوجته ذراع يبلغ طوله ثلاثة أقدام يستخدم فى صفع الخدم وفى قذف النقود، وأمام الموكب يسير أحد الفلاحين وهو يضع علامة السيارة المرسيديس أعلى الخوذة التى يرتديها بحيث يصبح بمثابة العربة التى تجرى أمام كل هذا الموكب، وهذه اللحظة بالذات هى مفترق الطرق بين ما أسميه مسرح رجال العصابات المقاتلين وبين الكوميديا الضاحكة التى هى أساسا من أنواع الجنون باحتفالات الكارينفال.

والقناع والإشارة مهمان عندى خاصة فى أعمالى الأولى وما زلت أجد المسرح اليابانى ملهما من عدة وجوه - عرائس نوح والكابوكى وبونراكو - وما أحبه فى البونراكو على وجه الخصوص هو الوضع والرشاقة فى الإشارات حيث من الممكن أن تستثير إشارة واحدة خلفية عاطفية كاملة تسهم فى تحرير اللحظة وكل الشخصيات من جميع الكليشيهات المنمقة، وعندما بدأت أكتب مسرحية "شدة الغضب"^(٢) شعرت بشعور من الانحباس الثقافى بخصوص الشخصيات السوداء، فكلما يقوم شخص من السود بقول أو فعل شئ على خشبة المسرح ترتفع آليات الاستشعار الاجتماعية والاقتصادية، وفى الحال نرى هذا الشخص

على نفس المنوال الذى نرى به الشخص بـأخبار السادسة مساء من واقع دراسة تجربتها مؤسسة فورد مثلاً، أى أننا نرى هذا الشخص باعتباره من الأفكار التى تقع فى مصيدة العنصرية دون اعتباره شخصاً/ قوة/ فكرة ترتبط بالمجتمع، وحين يتوفر لدى الجمهور فكرة مبرمجة مسبقة عن لغة ومعاناة الشخصية، فإن هذا الجمهور يبدو غير مستعد حتى الآن للولوج إلى اللحظة، وإن لم يتح لأى منا الولوج بسبب الاعتقاد بأننا نعرف كل شئ، فعندئذ لا يتبقى أى مكان للمسرح، ويصبح من الضرورى نزع الغلالة عنه حتى تضى الجدة على الأمور التى قد تبدو عادية، وهذا هو الدافع الذى دفعنى لكتابة "شديدة الغضب" باستخدام أساليب التكنيك اليابانية إلى حد ما.

وتظهر شخصية امرأة الأغاني الشعبية فى هانا ميسى تلك المرأة النزقة من الكابوكى التى تفتح على الجمهور، ومن بين الأشخاص الثلاثة فى رواق جو كلارك يوجد اثنان من الممثلين ودمية بالحجم الطبيعى يقوم الممثلان بتوجيهها بأنماط محددة حتى يبدو الجميع مثل أفراد الكورس اليونانى الملون القادم من الجنوب، وتم بذل مجهود هائل أيضاً لتكثيف التصرفات الواقعية حتى تصبح أكثر قوة، وكان من السهل أن أضع حبلاً للفسيل على المسرح أو عنزة بالفناء، أو أن أقتل مشجرة، ولكن ، بدلاً من ذلك، تروى القصة فى وضعية محددة وباستخدام أساليب التكنيك المسرحية اليابانية، فهذه ليست بالرحلة الاجتماعية السياسية التى تبحث فى مظاهر حياة السود بالجنوب بل إن زورا نيل هيرستون تقوم بالإدلاء ببعض الملاحظات القوية العميقة المثيرة للاهتمام حول شخصية

الرجل والمرأة وحول الحب. ويشعر المشاهد بالتعاطف مع اللغة الجنوبية الشعبية المستخدمة ومع الجمال الهادئ بالمرح الياباني وتتساب الروايات شيئاً فشيئاً.

وهدف المسرح فى الحقيقة هو أن يخرق الحجب وأن يبدأ البحث فى كل شئ سواء تعلق ذلك بالعنصرية أو بالتعقيدات فى السلوك الإنسانى التى هى أكثر تعقيداً مما تتصوره الثقافة الشعبية ، وقد تعلمت الكثير بالفعل من كيفية استجابة الجمهور تجاه "المتحف الملون" واعتقد أنه خلال العرض الأول للمسرحية فى إحتفالية شكسبير بنيويورك، لم يستمع الجمهور لما يقوله العمل فقط، فقد قامت الشخصيات فى الواقع بانتهاك بعض الجوانب من حياة ذلك الجمهور، وقد أدركت بعد ذلك أنه فى معظم المجتمعات فإن الحكم يصدر على غير ذى القوة عن طريق الجوانب التى تسمح بأقصائهم بعيداً حتى يمكن تحاشي أى من الشباب ممن يرتدون القميص الذى يتسبب بالعرق مثلاً، فهذا الشاب صورة ظليلة بالتأكيد للمتسكع مثلما تظل صورة المرأة السمينة التى ترتدى الجونلة والمنديل على شعرها صورة ظليلة لشخصية مامى، وربما نتيجة لذلك، يصبح من لا يتمتع بالقوة أو من يقع فريسة لهذا الإقصاء أكثر حساسية بشكل كبير إزاء هذه الصور، بحيث إن أثارت صورة من صور الظلال الإحساس بالمهانة أو العجز فإنه لا يتم الاقتراب منها، ولذلك شعر بعض الناس بالاستياء من "المتحف الملون" فالتجربة والتاريخ يعلمان الاستجابة لهذه الصور من الثقافة الشعبية بطريقة محددة، بحيث يقوم الإنسان بالنظر إلى الصورة الظلية ويجرى التقييم الفورى لها ثم يشيح الإنسان بها بعيداً ويتخلص منها وربما يقتلها ولكنه لن يسمعها بالمرّة.

ومن النقاط المهمة الأخرى أن كل الحركات التى ترتبط بهذه الصور الظلية تتكامل فيما بينها، وما يحدث أنه بعد تكرار هذه الحركات لعدة مرات ولعدة سنوات، فإنها تفقد القوة ويصيبها التحريف بعض الشئ بحيث لا يتبقى منها سوى أقل الأشياء وضوحاً، ومع ذلك، فإن كان باستطاعة المخرج استعادة الصلة مع التكامل المتمثل فى الحركات الأصلية فإن هذه الحركات تستعيد قوتها، وعلى سبيل المثال، فإن الصورة الظلية أو السيلويت الخاص بسامى دافيز كما أعتقد هو شخصية المحتال فى أفضل صورها فله رأس كبير وابتسامة عريضة ومن الممكن أن يكتسب المزيد من عناصر القوة أو الفكاهة طبقاً لدرجة الالتزام والتعمق لدى المؤدى، وفى حالة "المتحف الملون" تجمعت الحركات مع اللغة باعتبار ذلك من مراسم التناسخ والاحتفال، وذلك على مستوى من الجنون يعيد إلى الذهن تلك العروض المتجولة التى تتوافر بها عناصر من التخريب والجنون وعدم التنظيم كذلك، ويدهشنى حقيقة أن يقوم الجمهور الأبيض بالاستماع إلى تلك العروض، ولكن تخيل وجهاً من الوجوه السوداء بأسنان بيضاء يتجه نحوك فى غضب مكتوم، وأعتقد أن الجمهور الأبيض ينشغل إلى حد كبير بإسقاط الصور التى يحتاج لرؤيتها ولا يستطيع تماماً استيعاب الطاقة الحقيقية التى تظهر عند المؤدين، وبالتأكيد كان من اللازم أن توضح المبالغات التى يقوم بها المؤدون الغضب المكتوم الذى كان من المفترض أن يؤدى لإيجاد دينامية من الخيل تجمع بين المؤدى وبين الجمهور.

فالجئون ضرورى لتقوىض المقاومة ، المقاومة من جانب الجمهور ومن جانب المؤدين خاصة إن تعلق الأمر بالعنصرية، ويعتقد كل السود وكل البىض أن الواحد منهم يعرف كل شئ ولا تسنح الفرصة بهذا العالم المشثوم حتى تتاح اللحظة، ولكن باعتبارى من المخرجين، فإنه من الضرورى إضفاء روح الفرحة والبهجة على حجرة المسرح ومن الضرورى تقوىض مقاومة الناس ثم التحدث بعد ذلك عن الثوابت وعن الصدق الإنسانى، ودائماً ما أقول للممثل "إن أردت أن يبقى المشاهد رغم هذا الألم فإنه يلزم أن تقوم بدعوته لحضور حفل من الحفلات، فعادة عندما توجه الدعوة للحضور فإن الوعى يتولد ويأخذ كل من المشاهدين أهبة الاستعداد خاصة إن تعلق الأمر بقضايا العنصرية، رغم أن الجميع يعتقدون أنهم يعرفون كل شئ قبل مشاهدة ذلك الشئ، وبذلك لا تصل الرسالة، وتتفجر الموضوعات قبل بدء البحث فيما يعتبر من الأيقونات المحرمة.

ومهما قام الإنسان بعمله حتى تبدو الصور أقل إثارة للمشاعر إلا أن بكل منها القدرة على مهاجمة الحواس، وعندما يحدث ذلك، تعتمل فى ذهن الجمهور الدوائر القصيرة - كما يحدث بالمسرح الأسود - ويتاح لهذا الجمهور الوقوف أمام المادة المعروضة، فالدائرة القصيرة تسمح بحدوث الارتباط بين اللحظة الإنسانية وبين غيرها من اللحظات، وعندما نتحدث عن أى شئ فى هذه البلاد وبخاصة العنصرية يواجهنا الكثير من الهراء فى الطريق، وبالنسبة إلى "الضجة/ الفرع" تحدث الدائرة القصيرة بفعل الرقص المستمر الخالص وبفعل الهجوم بالإيقاعات وبعد انتهاء الرقم الأول يستسلم المشاهد تماماً أمام قوة العمل.

وباستطاعة الضحك عمل الكثير، فهو يحمل فى طياته الانفصال بين الفكرة والفكرة التالية لها، وفى هذا الصدد، تبدأ مسرحية "المتحف الملون" بعرض صور للعبيد تمت مشاهدتها من قبل فهذه من الصور التى يمكن أن توصف بالمشاعر المبرمجة المسبقة المتعلقة بالفرع وبالإحساس بالذنب، وتظهر المضيئة فى زى أحمر ساخن على ظهر سفينة من سفن العبيد، وهنا خرق للمألوف، خرق متعمد يخرج عن التوقعات، ومع ذلك، يقوم هذا الحزن بوضع المشاهد وسط لحظة الرعب بدلا من أن يبقى بداخل عملية معلية من عمليات الفكر والعاطفة، وبالتالي، يتاح لكل منا أن يدلف إلى داخل هذه اللحظة.

وفى أى من الطقوس إن لم يعط الإنسان الفرصة حتى يدلف إلى اللحظة بصورة كاملة، فإنه لن يستطيع أن يخوض العملية بأكملها - أى أن يصل إلى تلك الأعماق التى يتولد عنها التطهير، وسوف تستمر المقاومة ولن يستوعب الإنسان الفائدة الكبرى التى يجنيها من وراء تلك العملية بل ربما يفقد كذلك عنصر الإحساس بالترفيه، ولذلك، فمن الضرورى حقيقة غواية الجمهور واستحثاثه، وإظهار الطريق على الجانب الآخر أمامه بعد أن تودى كافة الطقوس، وأى من الأمور الأخرى خلاف ذلك تظل مجرد تجربة من التجارب المزيفة.

وتستدعى إيقاعات الجزء المتعلق بالمدينة وقدرتها على التطبيع فى مسرحية الضجة / الفرع القوة المتمثلة بالمنظر العام داخل المجتمع الصناعى، ويقتحم هذا المنظر دفاعات الجمهور ويقوم بإحداث التحول فى التوقعات التى تدور بذهنهم

مثلاً يحدث فى المراسم البرازيلية المسماة كوندويل، فعلى المستوى الفكرى، يمكن للمظاهر العاطفية بتلك الإيقاعات أن تبدو وكأنها عملية من عمليات الاستعادة لبعض من الأنظمة الأفريقية، ومع ذلك، ما زلت أشعر بتقارب مع الثقافة البرازيلية بدرجة أكبر مما أشعر به تجاه أى مكان آخر قمت بزيارته فى أفريقيا، فهذه الثقافة تعكس إلى حد كبير ما أشعر به كأميركى ملون، زنجى وأسود، بحيث ينكسر القناع وأظهر على حقيقتى مثل أمى وجدتى من قبل، بل وكما أنا عليه فى الوقت نفسه، فأنا تلك الجدة العبد، وتلك الإيقاعات التى عرفتھا دومًا، والتى تظهر من خلال الصور الفوتوغرافية لقدامى الأسلاف من العبيد، وفى هذه اللحظة، أبدأ فى الاعتراف بفكرة أفريقيا، وفى قبول هذه الفكرة، واجد نفسى من جديد أمام المرأة التى تظهر التكسر فى الواقع مرة أخرى.

وفى "الضجة / الفرع" طرأت فكرة المناظر عن المدنية وعن التطبيع الاجتماعى بها بعد أحد الأحلام التى تعرضت لها حيث شاهدت فى هذا الحلم أحد العازفين للطبول وهو يقوم بدق هذه الطبول عند قدمى سافيون جلوفر، وفى اليوم التالى، طلبت من مدير المسرح إعداد عمودين حتى يتدلى الراقصون من كل منهما عند قيام العازفين بترداد الإيقاعات عند أقدام هؤلاء الراقصين، وعندما رأيت الصورة المتولدة عن ذلك كله، أدركت أننى قد وجدت التسلسل الذى أستطيع من خلاله البحث فى استبدال الإيقاعات الريفية بإيقاعات صناعية من نوع آخر، وتطور العرض من باطن تلك اللحظات الروحية الخالصة، وفى أحد المرات، قامت آن ديكونسى - مديرة الصوت الرئيسية وأحد المؤلفين للموسيقى

بالعمل - بارتجال بعض النفقات فى عفوية، وطلبت منها أن تعبر عن صوت امرأة سوداء عجوز تدعى جاسى، واستدارت آن نحوى وهى تقول إن جاسى هو اسم أمها، وفى الحقيقة ، وجدت بتلك الغرفة العديد من القوى المدهشة التى تعتبر جزءًا لا يتجزأ من العملية التعاونية التى تجرى طيلة الوقت.

وبطريقة ما، تبدو كل من مسرحية "المتحف الملون" و"الضجة / الفرع" بمثابة النهاية المكتوبة لرحلة من الرحلات قمت بها، ولا أدري أين أذهب بعد ذلك، والأغلب أن تبدو أعمالى فى صورة شخصية بدرجة أكبر مع أن جميع الأعمال التى قمت بكتابتها تحتوى على لمحات شخصية بداخلها منذ أن بدأت الكتابة فى الحقيقة.

الهوامش:

- ١- "أحضر لى الضجة أحضر لى الفزع" عمل راقص موسيقى بالاشتراك مع مصممة الراقص والراقصة سافيون جلوفر، وقد عرضت على برودواى.
- ٢- اقتباس وولف المسرحى لرواية زورا نيل هيرستون القلب الجسور.

كلمة أخيرة: عن المشتركين بالكتاب

إليانور و. تايلور

كلمة أخيرة: شهادة لشاهد عيان

يعمل الإنسان ويمر بالحلم

وإن كان سعيد الحظ ، فإن العمل يتولد حقا،

ولكن الاشباع الصادق يأتي عندما يقول الرفاق : نعم،

نفهم ونقدر ونستمع

(لورين هانزييري)

مرت ثلاث وأربعون سنة منذ تخلت العائلة الصغرى القادمة على خشبة المسرح فى برودواى - عن الشقة المليئة بالحشرات فى الجانب الجنوبى من شيكاجو وذلك حتى تتجه نحو الفضاء الفسيح الأخضر فى كلايبورن بارك عند عرض حبات الزبيب للورين هانزييري، وحاليا، وبدلاً من المبنى القديم يحل المبنى الجميل لمؤسسة الفنون الإبداعية هذه الدار التى ترعى المسرح الأسود بفضل التبرعات والدعم والحماية والمحبة، وهنا توجه الدعوى للكتاب للاستفادة من الفرص المتاحة بالمكان وللانشغال بإجراء "المحادثات مع المستقبل" وبالتأكيد يستطيع كل من هؤلاء الكتاب أن يتمثل مخرجاً للموقف الذى تواجهه الأجيال الجديدة والذى يتعلق بمسألة التجسيد الدرامى فى الألفية الجديدة بعد أن

أكتشف الشباب - مثل بقية الجيران من حولهم - سواءًا كانوا من المعادين أو غيرهم أن منتزه كلايبورن ما هو إلا واحد من تلك الوعود الفاشلة، وأن إمكانات الحياة المهمة بهموم الجماهير ما تزال محصورة داخل إطار الجانب الجنوبي وهو ما يدركه كافة بالرغم من المناورات التي تقوم بها الدولة بحجة إدخال المزيد من الإصلاحات.

وتملو القيمة الحقيقية لهذا العقار بالجانب الجنوبي في الثمن والعائد عما يمكن أن تمثله كلايبورن ببارك بما فيها من العقارات المطروحة للبيع، ولكن ما الذي يمكن عمله أكثر من ذلك؟ وما هو هذا الفضاء الذي يعمل فيه الإنسان، ويقوم بالحلم فيه، ويعرض إنتاجه داخله، ويبحث عن الإشباع به ؟ وأين يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة إن لم يتم ذلك عن طريق كتابة التوكيل للعرقية الفردية حتى تسهم في خلق المجموع الذي قد يفتقر إلى المصادر القانونية الرسمية لكنه يستطيع أن يعطى صورة عما بداخله من الأقلام المتميزة تلك الأقلام التي يحملها بعض من ذوى التميز ممن يعيشون في الجانب الجنوبي وفي كلايبورن ببارك وما بينهما - أى حيث يوجد المسرح الأسود في كامل صورته.

وتؤكد المقاولات ثاقبة النظر المتبادلة في هذا الكتاب أن القضايا ينبغي أن توضع في المكان الصحيح حتى تميط اللثام عن الهويات المتعددة داخل الموضوع والتي يعرف الكتاب والمؤدون والباحثون القيمة الحقيقية لها، فالمسرح الأسود في الحقيقة عدسة من عدسات الخيال نرى بها العالم من حولنا هذه الأيام :

يظهر المجد الكامن فى الأيام فى وجهها

ويظهر جمال الليل فى عينيها

وعبر كل الحلاوة التى تلتف بها

يظهر الصباح الوردى على إستحياء فى أفق السماء

واتذكر تلك الأبيات وهى تلقى على خشبة للمسرح تم تحريرها من أجل أداء "نصوص من الأدب والفولكلور والتاريخ" (بامبارا : ٩٢) قام التركيب المعمارى من قبل بإبقائها طى الكتمان ناهيك عن ذلك المبنى الذى يمكن تسميته بالمسرح، وبالنسبة لواحدة مثلى، شعرت فى الطفولة بالأسى لأن شعرها لا يشبه شعر شيرلى تمبل، استمعت إلى هذه الكلمات التى تمتلأ بالصدق عن نفسى وعن كل من بالدار، وشهدت الواحدة منهن فى مسرح جديد يتجاهل البعض من شعائر القضاء حول الأداء والجمهور فهذا مسرح من المسارح يتطلب أقل كمية ممكنة من التباعد بين الممثل وبين شاهد العيان، مسرح يقوم بتنمية الإبداع فى الأداء وتنمية الاستجابة حتى تصل لدرجة كاملة من الشعور بالدهشة، وهو مسرح يتوقع أن يقوم العمل نفسه بالتعبير عن الأسلوب، فالمناجاة هى أكثر العناصر المطلوبة لتحقيق الجمال وذلك دونما حاجة لأية قيود قد تظل مفروضة.

وينبغى أن ينتقل طاقم التمثيل فى ردهات المكان وهم يقومون بالحركات المختلفة، وينبغى أن يستمر كل منهم فى انتزاع صيحات "الموافقة" وأن تتمحى

الفروق بين الزمن، وأن يتم تناول الموضوعات ذات الشعرية الثقافية الخاصة التي تنادى بالمزيد من التعلم، وسوف يستمر التصاعد في وقوع الأحداث حتى تصاغ الحركات في طرز معينة وحتى يتكثف التوتر بين المسرح والمشاهد، وبين المشاهد والمشاهد الآخر حتى تنهار الجدران وهذا بالضبط ما أحس به الجميع عندما قامت جليندا ديكرسون بكتابة وتصميم وإخراج "الأغنية غير المكتملة" على مسرح إيرا أولدريدج بجامعة هوارد ربيع عام ١٩٧٠ حيث تناثرت أشعة الضياء على المسرح بفعل النظريات الثقافية والسياسية السائدة في ذلك الوقت - وبالتالي تحطمت كل الأعراف، وتحولت كل المفاهيم التي تتعلق بالمرأة السوداء.

ويدور هذا المسرح حول أربع دوائر هي الأسطورة والتاريخ والطقوس والبحث الفلسفي (سبيلرز وبريس : ١٥٢) ، وهذه هي الدوائر التي تميز العناصر الدرامية البنائية الأولية والتي تتمحور الدافعية حولها (سبيلرز وبريس : ١٥٢)، وفوق كل ذلك، يبقى مسرح جليندا ديكرسون من المسارح التي تقدم ما تسميه جونيدولين بروكس بأعمال "السيادة" كما لو كنا نتولى "السيادة" بأنفسنا (بروكس: ٧٢)، وهو مسرح يتم فيه توجيه الفصل والمشهد والفرض عن طريق أقل الوسائل التي لا يطفى عليها أى من القوى الحتمية سواءً كانت تلك القوى من بين القوى الشيطانية أم الإلهية، فمشهد الحركة لا يمكن أن يكبت داخل الوعي من جانب الممثل أو الممثلة بل يتم استخلاصه من على أرضية المعانى المحسوسة" (سبيلرز وبريس : ١٥٤)، وهذه الأرضية تسمح بدوائر من الفهم تدور

حول فكر الرجل الأسود وحول التميز الثقافى عنده وحول الحقائق الوجودية والثقافية لدى المرأة السوداء على وجه الخصوص على ألا يقتصر ذلك المشهد بالضرورة على أميركا فقط.

ولوصف هذا المسرح، أقوم بوصف حادثة تحررية تنشأ من باطن التجربة المعاصرة ومما نتوقعه من المسرح اليوم ، وقد بدأت هذه اللحظة المعاصرة عندما قامت هانز بيرى بتفجير أحد الموضوعات والأحلام وبعض أشكال التعبير المبدعة المرتبطة بذلك بحيث يمكن للمسرح اختزان الذاكرة الثقافية، وبالطبع ظلت هذه الذاكرة موضع التركيز من جانب المسرح الأسود فى الستينيات عن طريق الصور التى قام جيمس بولدوين بعرضها وعن طريق اللغة التى قام بركة باستخدامها هذا بالإضافة إلى كل الأصوات الأخرى غير المنتمية التى قامت بالحديث والكتابة والإنتاج ووضع السيناريو والحوار داخل المسرح الأمريكى، ومثل الملحمة، تتوالى مقالات المبدعين فى هذا الكتاب ويواجه كل منهم أحد الآليات التى استطاعت أن تلحق الضرر من داخل تلك العملية التى تهدف إلى استغلال وتهميش الشعب الأسود حتى يبقى من الشعوب غير المرئية فى هذا المناخ الذى تدعّمه الدوائر الأكاديمية المسيطرة، وبالتالى، يستمر الصمت بشأن إيجاد طريقة للحياة وطريقة للرؤية وطريقة للاستماع وطريقة للحركة وما يصاحب ذلك من أعمال فكرية وعاطفية استطاعت "الأغنية غير المكتملة" أن تتفد من بين أستارها.

وأرى بعينى اللحظة التى يعيد فيها المسرح ترتيب عناصره بحيث تدخل
الشعرية المتمثلة فى التجربة السوداء كما حدث فى الاستقبال الحافل الذى
حظيت به مسرحية "من أجل البنات الملونات" منذ ستة أعوام - وهذه الشعرية
تشتمل على استخدام الصوت والموضوع واللحظة الراهنة وعلى إعادة تصوير نوع
من أنواع الكينونة على المسرح يلقى "صوت" من الأصوات ببعض من المعلومات
حولها، بحيث تنشأ عدد من الأشكال الفنية والثقافية الخاصة، ويتجسد هذا
الصوت عبر تسلسل الأنساب وعبر الجماليات بالنص ووضعى السياق وطرق
التعبير ومن الممكن استدعاء قوة هذا الصوت عن طريق شخصية وحيدة من
الشخصيات، شخصية قديمة أو جديدة كما تذهب أفرى بروكس التى ترى أن
المجتمع يستطيع "إنكار النهائية فى الموت عن طريق الاستمرارية فى الفن".

وعندما يقوم كتاب تاريخ الثقافة - مثلما تفعل المواهب الأخرى فى هذا
الكتاب - بملاحظة المسرح الإثنى فى أفريقيا وفى الشتات فإن باستطاعتهم
وصف الاحتفالات والطقوس والشعائر وما بين ذلك وذلك فى محاولة لتوصيف
التوقعات بالمجتمع الذى يقوم الأداء بعرضه وهذا الأداء لا علاقة له بالمسرح
الرسمى سواءً كان قربانا عند الإيفا فى أبيدجان أو بنين أو كان فرقة للرقص
فى غانا أو جاميكا أو كوبا أو كان على شكل طرق أخرى فى البرازيل أو هايتى
فهذا أداء

يحافظ أساساً على المواقف التي تتكرر مرات ومرات في جماعة معينة ويصف الطقوس والعادات والأخلاق التي تضمن استمرار الحياة أو تقوم بتدميرها، وهو أداء يصف المشاهد والأفكار والأفعال التي تعتقد جماعة من الجماعات أنها محور حياة الإنسان ويقوم هذا الأداء بإسقاط هذه الحكمة على شكل رموز تعبر عن إرادة الجماعة في البقاء ويقوم بتجميل القيم التي تعيش عن طريقها تلك الجماعة أو تموت (إليسون: ١٧١)

وعلاوة على ذلك، يوضح الأداء داخل المجتمعات بالشتات حقيقة أساسية يتم إغفالها في أميركا وهي أن الجمهور - دون الأشخاص على المسرح - يظل بمثابة القلب بالمسرح (لا فيل : ٩٩ - ١٠٦)، وعند الرجوع إلى هذه الخاصية بالولايات المتحدة يمكن القول إن المسرح الأسود يستمر في توسعة المفاهيم وفي محو الحدود بين الزمن والمكان، ومن خلال العدسة التي تجول عبر الأحداث تعيد العبقريّة الروائيّة بالمسرح الأسود صياغة الأحلام والخيال حتى تستمر القصص داخل الفضاء المحرر في العالم الدرامي في أن تصبح من القصص الأساسية وبذلك يلحق التفسير بالفكر والمشاعر والإمكانات بالحياة.

ولخمسّة عقود على مشارف الألفية الجديدة، تأتي قصة الحرية في مقدمة القصص التي تروى، ويتم الاستماع إلى التجسيد الأخير لها في القصائد الفنائية التي يقوم أحد المؤلفين من الشباب بفنائها

أؤمن أنتى أستطيع أن أطيّر

وأؤمن أنتى أستطيع أن ألمس السماء

(ر. كيلي)

والشاعر ليس بايكاروس وليس بسوبرمان ولكنه يقص رواية التحرر التى تعود إلى التراث التعبيرى اللفظى والكتابى لدى الأفارقة الأمريكين والذي يسمى حاليا "تراث الأحباب"، وعندما يأخذ شعب من الشعوب يتمتع بالسيادة فى رواية قصة من القصص، فإن تلك القصة تنعكس على أحلام هذا الشعب وتدخل تلك الأحلام إلى اللاشعور بالعصر ويحلم كل شخص بنفس الحلم. وقبل أن أتعلم القراءة، رأيت هذه القصة تمثل فى الكنيسة ورأيت المسرحيات الأخرى التى تتحدث عن الحرية، وفى أحد الليالى السحرية، رأيت كذلك الموضوع والطريقة والتأثير التى تتركها هذه المسرحيات على خشبة المسرح حيث ينجح الراقصون بمساعدة مصممي الرقص فى "التحليق بالأعلى" والهروب من إसार قصص الهيمنة والسيطرة - ذلك الحلم الأسود الكئيب، وهذا كله، من علامات الفكر بالقرن العشرين ، وما يمكن أن نتوقعه من هذا الخيال السابح بالأعلى والذي يطلق عليه المسرح الأسود هو تنمة القصة: وكيف يمكن أن نتشارك فى الفضاء محل الخلاف وسط مجتمع يتصف بالتعددية ويحترم مع ذلك الأسس الثقافية للأعراق المختلفة، ولسنا فى موضع المسئولية هنا، ولكن يد الترحيب تمتد للجميع، كما يقول ديدالوس صاحب التيه فى مسرحية بعنوان "الكتاب المقدس فى كولونوس".

ويعرض المسرح الأسود قصة أخرى بحلبة الأحاسيس والمشاعر به هي قصة
الجمال في صفة السواد (فالأسود هو الجميل) ويتطلب جزء من القصة
الاعتراف بالذات:

السواد هو الجمال في هذه البلاد

السواد الذي أحمله

الذي يتصف بالركة وبالقوة

وبالحكمة والجروح

فهو الجمال بهذه البلاد

(لانس جيفرس)

وتدور قصة ثالثة حول "التأمل" ويذهب سونى بعيداً إلى الورااء ... حتى يمعن
النظر في قصص المعاناة وقصص البهجة والانتصار، ويلزم الاستماع إلى هذه
القصص على الدوام ، فلا توجد قصة أخرى كى تروى، وهذا هو الضوء الوحيد
المتبقى لنا" (بولدوين: ١١٥).

واليس بالكافى إذن أن تتجح هذه القصص فى استعادة الروح لدى الشعوب
السوداء فى كل مكان ؛ وأن تتجح فى إيقاظ الوعى فى كل العالم بما تحويه من
عناصر الجمال، فقد أصبحت القصة من القصص الجميلة للأمركيين من

الإيطاليين أو الآسيويين أو الأسبان أو غيرهم إلى مالا نهاية، ويقول البعض إنه يلزم بناء وطن للبيض في مكان ما وأن البيض يشعرون بالجمال، ولكن الآخرين يتساءلون كذلك أي وطن سيكون عليه هذا الوطن؟ فالجمال يكمن في صفة السواد - أحد ملامح الفكر في القرن العشرين - والفكرة توفر الإلهام لملايين المحادثات التي يطلق عليها الدارسون "حوار الأسلاف" وتستثير هذه الفكرة الرؤى بالعالم حول مفاهيم الأفرقة والروح الأوروبية، ويتمثل في هذا الكتاب البعض من صانعي هذه المحادثات القديمة البازغة من جديد، ولكن هناك كذلك مظهر آخر هو أن المسرح الأسود يستمر في الرواية وتستمر القصة "القدسية بالجمال هي القدسية الموجودة بالصدق وبالصواب".

(دييوا : ٣٢٧)

ومن القصص الشهيرة من قصص التكوين التي تميز المسرح الأسود قصة هدم المبنى، وهي قصة الفكر (أو ما يسمى في صيغة بديلة حركة الفنون السوداء أو حركة القوة السوداء)، التي تكشف وتميط اللثام عن كل مظاهر الرياء التي تعرض في زيف منذ عصور تجارة العبيد، وما يطلق عليه النقاد "التفكيك" ما هو إلا قصة سوداء كذلك بدأت في نفس اليوم الذي قال فيه أحد المسافرين على السفينة "ليس ذلك باسمي"، وبحلول الوقت الذي قالت فيه المرأة إن "سرقة دماء الحياة مني لا يجعل ذلك ملكا لك بل يظل ذلك من قبيل السرقة" (شانج : ٥٣)،

وتعتبر هذه القصص المتمردة بمثابة صك الموت الذى يحل بكل التراكيب العقلية الاستعمارية.

وأخيرًا، فإن من بين القصص التى تعرض باستمرار تلك القصة التى تقول إن كثيرًا من المياه تجري دون مردود حقيقى لها" (رويتى ٨٩)، وهى قصة تستدعى إعادة الذاكرة عند هذا الشعب الملحمى، وأحد العناصر الموجودة بالقصة، كما يتضح فى "درس البيانو" لأنجوس ويلسون، هو أنه بالإمكان التخلص من بيانو الأم عن طريق البيع ولكن من الصعب بمكان إيقاف موسيقاه التى تحافظ على الحياة فهى من أنواع الموسيقى التى تقوم بتنظيف الفضاء من أجل القيام بالمزيد من العمل ومن أجل الدخول فى حلم من أحلام الإجابة على عدد من الأسئلة القاسية وذلك فى محاولة لتلبية الحاجة التى تدعو للمزيد من رواية القصة، وجميع الروايات تمر عبر العدسة المتسعة المسماة بالمرح الأسود وعن طريقها يتحرر الفن والحياة لما هو أبعد من الألفيات ويمكن القول عندئذ كما تذهب كل المقالات بهذا الكتاب.

نعم نحن نفهم

ونحن نقدر

ونحن نستمتع

المراجع

بولدوين ، جيمس أغان سونى (١٩٥٨) فى جيمس بولدوين مقابلة مع الرجل ،
لندن : سوان، ١٩٨٤.

بامبارا، تونى كاد رؤى عميقة ومهام للانتقاد، نيويورك : بانثيون ، ١٩٩٦.

بروكس، جويندولين يعمل الله بطرق غامضة فى جويندولين بروكس شارع
بمدينة برونزفيل، ١٩٤٥، شيكاغو : دافيد ، ١٩٨٧.

ديبوا ، و.إ معاير الفن الزنجى (١٩٢٦) فى المرشد لكتبات و. إ. ديبوا ،
نيويورك : مطبعة أكسفورد، ١٩٩٦.

إليسون ، رالف . الظل والفعل، نيويورك : راندوم، ١٩٦٤.

إكويانو، أولادا. حياة الأفريقى إكويانو أولادا ١٧٨٩.

هانز بيرى ، لورين . الشاب الموهوب الأسود، تحرير روبرت نميروف
نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٦٩.

لافيل، جون جمهور المسرح باليابان فى إستعراض المسرح، رقم ٥، نوفمبر
١٩٦٤، ٩٩ - ١٠٦.

روتيمى ، أولا . كورونمى ، عبادان : مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧١.

شانج ، نتوزاك. "من أجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار" نيويورك:
ماكميلان، ١٩٧٧.

سبيلرز ، هورتس ومارجورى بريس. الخيال: المرأة السوداء والرواية والتراث
الأدبى، نيويورك : ماكميلان، ١٩٧٧.

المشتركون بالكتاب

أميرى بركة:

قام بتأسيس مسرح تراث الفنون للسود فى الخمسينيات ، بالإضافة لمسرح الروح للسود فى الستينيات وله العديد من الكتابات فى كافة الفنون من بينها فى مجال المسرح "الهولندى" ، سفينة العبيد، ووفاة مالكوم إكس وقد تقاعد بركة من قسم الدراسات الأفريقية بجامعة ولاية نيويورك لكنه ما يزال يقدم البعض من القراءات لأشعاره فى حفلات الجاز.

بول براينت جاكسون:

أستاذ مسرح بجامعة ميامى فى أوهايو وقد قام بإخراج العديد من المسرحيات كما اشترك فى تحرير كتاب حول أدريان كيندى بعنوان الحدود المتشابكة : مسرح أدريان كيندى.

ويليام كوك:

أستاذ الخطابة والفنون بكلية دارتموث حيث يقوم كذلك بتدريس الدراسات الأفريقية والدراسات الأفريقية الأمريكية ويقوم بكتابة الأشعار والكتابة للمسرح بالإضافة للقيام بالتمثيل والإخراج.

جوزيف كولمان:

أحد الشعراء وكتاب المسرح بفانا ويعتبر من المؤسسين بالمسرح القومى فى غانا وله مسرحية معروفة بعنوان مونتو وكتاب للأشعار بعنوان تحت ستار الجاز وقد نشر الكتابان قبل وفاته عام ١٩٧٨.

جاس إدواردز:

له تسع مسرحيات بفرقة مسرح الزوج بنيورك بالإضافة لعدد من الأعمال المسرحية الأخرى من بينها القرىان ولويس وأوفيليا، كما قام بنشر مجلدين من أعماله ويقوم حاليا بتدريس السينما وبالإخراج بجامعة ولاية أريزونا.

فيلى أوبا:

كاتب ومخرج مسرحى عمل بالولايات المتحدة ونيجيريا وبريطانيا وله العديد من المسرحيات بهيئة الإذاعة البريطانية وعرضت مسرحيته لغز أشجار النخيل بفرقة مسرح الزوج بالإضافة لمسرحية ثانية بعنوان التماسيح وحاليا يعمل كأستاذ للمسرح بجامعة ولاية لوزيانا وله كتاب بعنوان التماذج الأصلية وضحايا القدر: أصل وتطور الهجاء بدراما السود.

بول كارتر هاريسون:

كاتب ومخرج مسرحى نال العديد من الجوائز وقد عمل لمدة طويلة مع فرقة مسرح الزنوج كما قام بتأليف دراما النومو لمناقشة جماليات المسرح الأسود، ومن بين الجوائز التى حصل عليها زمالة مؤسسة روكفلر، وزمالة المجلس القومى لكتاب المسرح، وحاليا يعمل كأستاذ متفرغ بكلية كولومبيا فى شيكاغو.

ديورا وود هولتون:

تقوم بتدريس المسرح والثقافة السوداء وفن الكتابة بجامعة ديپول، وقد عملت فى مهرجان شكسبير بالبحيرات العظمى وبفرقة مسرح شيكاغو.

جونى لى جونز:

فنان للأداء ويعمل حاليا كأستاذ مساعد لدراسات الأداء بقسم الحديث والاتصال بجامعة تكساس.

ماى جوزيف:

حاليا أستاذ مساعد للدراسات العالمية بمعهد برات ولها كتاب بعنوان أداء المواطنة.

بابا توندا لوال :

أستاذ الفنون بجامعة فرجينيا للكونولث وقد قام بالتدريس من قبل فى أفريقيا والبرازيل ومن مؤلفاته الفن والجنس والتوافق الاجتماعى بالثقافة الأفريقية وله كتاب ثان حول فن النحت عند اليوروبا ينشر قريبا.

سيدنى ماهون :

عملت بالإخراج الدرامى والمسرحى بمسرح مفترق الطرق منذ عام ١٩٨٥ وحتى عام ١٩٩٧ كما قامت بالتدريس فى برنامج الكتابة الدرامية بمدرسة تيش للفنون بجامعة نيويورك، ومن بين الكتب التى قامت بتحريرها كتاب بعنوان أوسى وروى وكتاب ثان بعنوان الريبة تحت ضوء القمر وتحت أشعة الشمس.

كيث أنتار ماسون :

المدير الفنى لفرقة الحيثيين التى تهتم بالأعمال الفنية الجديدة وبالأداء وله العديد من الأشعار والروايات والقطع المسرحية.

مايكل ماكميلان :

كاتب وفنان وناقد ببريطانيا قام بنشر العديد من الكتب من بينها البرهان

الحى : آراء حول عالم الإيدز فى كتاب للنشر والأشعار ومن بين كتاباته المسرحية "غير المرئى" بالإضافة إلى أخ وأخيه وعرضت القناة الرابعة بالتلفزيون البريطانى أحد أفلامه.

أندريانورييه:

يعمل كأستاذ للأدب الدرامى وتاريخ المسرح بقسم الحديث والمسرح بجامعة سانت لورنس وقد اشترك فى تحرير كتاب بعنوان الدراما والأداء.

تيجيمولا أولانيان:

أستاذ مساعد الإنجليزية بجامعة فرجينيا حيث يقوم بتدريس الدراسات الأدبية والثقافية الأفريقية بالشتات وله كتاب بعنوان ندوب الغزو وأقتعة عصر النهضة: خلق الهوية الثقافية بالدراما فى الكاريبى وأفريقيا.

بيفرلى روبنسون:

كاتبة غزيرة الكتابة تهتم بالأداء فى المسرح والسينما عملت كأستاذ للمسرح والفنون الشعبية فى جامعة كاليفورنيا بلوس أنجيلوس ومن بين

أعمالها المنشورة روايات مسز فيليس كارتير وقد توفيت الدكتورة روبنسون
عام ٢٠٠٢.

نتوزاك شانج:

نالت مسرحيتها الراقصة من أجل البنات الملونات شهرة كبيرة وقد فازت
بجائزة أوبى عن هذا العمل وعن عمل ثان حول مسرحية بريخت الأم شجاعة،
ولها العديد من المؤلفات فى الشعر والرواية والمسرح وتعمل حاليا كأستاذ للدراما
واللغة الإنجليزية بجامعة برارى.

وول سوينكا:

شاعر وروائى وناقد وكاتب مسرحى فاز بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٦، ومن
أهم مسرحياته الطريق، محاكمات الأسد، الفصيلة القوية، محاكمات الأخ جيرو،
الموت وفرسان الملك. ويهتم أحدث عمل له بعنوان الجرح المفتوح للقارة بالآزمات
السياسية والاجتماعية والقيم فى بلده نيجيريا ويعمل حاليا كأستاذ للفنون
بجامعة إيمورى.

ساوندى:

هى القوة المحركة وراء حركة فنون السود ببريطانيا ولها العديد من المقالات

والمؤلفات من بينها أحب سواد شعبي، وقد قامت بكثير من الجولات الدولية وحصلت على وسام الامبراطورية البريطانية عام ١٩٩٩.

لوندينا توماس:

تقوم بتدريس المسرح وبالإخراج بجامعة لويز فيل، وهي كذلك كاتبة مسرحية ومخرجة ولها كتاب يحوى عددا من المقالات بعنوان باربرا آن تير والمسرح القومى الأسود.

إليانور تايلور:

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة هوارد ولها الكثير من المؤلفات مثل الإنسانيات والتقاليد الأدبية الأفروأمريكية، دليل جامعة هوارد للتراث الشفاهى، الحلم : إخراج الفنون المنطوقة.

مارتا مورينو فيجا:

مؤسسة ورئيسة مركز فنون الكاريبي بمعهد الشتات الأفريقى فى نيويورك وتعمل كذلك كأستاذ للدراسات الأفريقية والهيسانية بكلية باروش ومن بين مؤلفاتها أصوات عند ساحة المعركة، مذبح النفس.

ديريك والكوت:

شاعر معروف عالميا تلقى جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩٢، وقد قام بتأسيس مسرح ترينيداد ومن بين أعماله الدرامية البانتوميم، والحلم على جبل القروود وله العديد من كتب الأشعار مثل أشعار الليلة الخضراء، الحياة الأخرى، وقد حصل على زمالة مؤسسة ماك آرثر وحاليا يعمل كأستاذ للشعر والكتابة المسرحية في جامعة بوسطن.

كيث واكر:

أستاذ الفرنسية بكلية دار تموث ، حيث يقوم كذلك بتدريس الإيطالية والدراسات اللاتينية ودراسات الكاريبي، ومن بين مؤلفاته مقابل الحداثة والثقافة الأدبية الفرانكفونية، موضوعات ما بعد الاستعمار : الكاتبات الفرانكفونيات.

فيكتور ليو واكر:

قام بالتدريس في كثير من الجامعات آخرها كلية دار تموث ويشغل حاليا منصب الرئيس بمعهد جروف للفنون وهي مؤسسة مخصصة لدراسة المسرح الأسود وقريبا ينشر له كتاب حول المركز الثقافي في لوس أنجيلوس.

جورج وولف:

يعمل باحتفالية شكسبير فى نيويورك منذ عام ١٩٩٣ وله مسرحية شهيرة بعنوان المتحف الملون وقام كذلك بإخراج مسرحية الملائكة فى أمريكا من تأليف تونى كوشنر وقد نال جائزة أفضل إخراج عن (الألفية الجديدة) وجائزة دائرة النقاد عن (الفسق فى لوس أنجيلوس) وجائزة تونى عن (الضجة / الفزع) وحصلت مسرحيته الموسيقية المربى الأخيرة لجيلى على نحو تسع جوائز.

جين يونج:

إحدى الفنانات والدارسات وقد نالت التقدير لعملها كمديرة للتصوير ومديرة للإضاءة فى كثير من الأفلام المشهورة وقامت كذلك بتدريس فن السينما بكلية كولومبيا فى شيكاغو وبمعهد الفنون فى نفس المدينة.

المحتويات

بول كارتر هاريسون

ثاء / كلمة ٣

الجزء الأول : الجذور الأفريقية ٢١

فيكتور ليو ووكر الثاني

مقدمة ٢٣

جى. سى . دوجرافت

الجذور فى المسرح والدراما الأفريقية ٣٣

بابا توند لاوال

التراث الأفريقى للفن والعرض المسرحى الأمريكى الأفريقى ٧٣

تيجومولا أولانيات

أجونيس : تأسيس الممارسة ١٠٧

مايكل ماكميلان وسونداى

إعادة تعيد العالم بشروطنا الخاصة : مسرح السود والفنون الحسية فى

بريطانيا ١٤١

الجزء الثانى : علم الأساطير والميتافيزيقيا

فيكتور ليو ووكر الثانى

مقدمة ١٦٥

وول سوينكا

المرحلة الرابعة : من ألقاز أوجان إلى أصل تراجيديا يوروبا ١٨٣

مارتا مورينو فيجا

الكاندومبليه وايشيو اليجوا فى الطقوس والشعائر الكويبة البرازيلية
والتي تقوم على يوروبا ٢٠٧

فيمي يوبا

ليجبا وسياسة الميتافيزيقيا : المحتال فى دراما السود ٢٣٥

كيت ل. ووكر

الفن من أجل الحياة : الطقوس وحقوق النفس والآخر فى مسرح
إيمي سيزير ٢٦١

ماى جوزيف

علم أساطير سيكوراكس روح التبادل وحالة أكل لحم البشر ٣١٩

جونى إل. جونز

استحضار الأرواح كتذكر راديكالى فى أعمال شاى يانجيلد ٣٥٧

فيكتور ليو ووكر الثاني

النموذج الأصلي وارتداء القناع في الرجل الهولندي لأميري

بركة لروي جونز ٣٧٣

الجزء الثالث : الممارسة الدامية ٣٨٩

بول كارتير هاريسون

مقدمة ٣٩١

بيورا وود هولتون

طريق الفنان : تأملات في إعادة رسم الخريطة عند مفترق

الطرق ٤٠١

سيدنى ماهون

مقدمة إلى ضوء القمر المشبوه وتحت أشعة الشمس ٤١٣

بول لك. براينت جاكسون

المسافر عند كيندي والاستمرارية الأمريكية والأفريقية ٤٤٩

اندريا ج نورييه

مويو وسايسو : دراما النمو تتساءل "هل المويو عندك؟" ٤٧٩

جين يونج

طقوس الشعر ومراسم البلوغ فى مسرحية نتوزاك شانج من أجل البنات الملونات
ممن يفكرون فى الانتحار حين يكون قوس قزح كافيا ٥٠٥

الجزء الرابع : الأداء

جاس إدواردز

مقدمة ٥٤٣

بول كارتر هاريسون

الشكل والتحول : حلول الروح فى أساليب الأداء بكنيسة وموسيقى السود ٥٥١

بيفرلى روبنسون

الإحساس بالذات من أجل البقاء فى شعائر فضاء الأداء الجديد ٥٨٧

لونيدنيا م. توماس

باربرا آن تير : من التدريب الفلسفى إلى شعائر التحرير ٦١٧

أميرى بركة

نظرية بويرا ٦٩٧

كيت أنتار ماسون

من رقصات الهيب هوب إلى الحِيثين : الجزء إكس ٧٠٥

ويليام و. كوك

أعضاء وعرجاء : اللفة فى مسرحيات أوجست ويلسون ٧١٧

نتوزاك شانج

ماذا تعنى بأنك لا تفهم ما أقول ؟ ٧٣٩

جورج س. وولف

طريقة الأداء ٧٤٥

كلمة أخيرة عن المشتركين بالكتاب ٧٥٩

إليانور و. تايلور

كلمة أخيرة : شهادة لشاهد عيان ٧٦١

المشتركون بالكتاب ٧٧٥

رقم الإيداع ١٩١٠٤ / ٢٠٠٧

I. S. B. N.

977 - 437 - 454 - 1

مطابع المجلس الأعلى للآثار

Bibliotheca Alexandrina



0643669